

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel „Rezeptionslenkung in Michael Hanekes Film *Caché*“ selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Alle Passagen, die ich wörtlich aus der Literatur oder aus anderen Quellen wie z.B. Internetseiten übernommen habe, habe ich deutlich als Zitat mit Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Berlin, den 14.7.2011

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	<i>Caché</i> - der Film	8
2.1	Reaktionen auf den Film	8
2.2	Filminhalt	10
3	Michael Haneke	12
3.1	Lebensdaten	12
3.2	Filmografie der Kinospielefilme	14
4	Einordnung des Films in eine Darstellungsweise des Kinos - Counter-Cinema vs. Hollywood-Kino	15
5	Die Mittel der Rezeptionslenkung in <i>Caché</i>	18
5.1	Die Kamera in <i>Caché</i>	18
5.2	Die Plansequenzen in <i>Caché</i>	21
5.3	Der Ton in <i>Caché</i>	24
5.4	Die Metaebenen in <i>Caché</i>	26
5.5	Die Erzählhaltung in <i>Caché</i>	36
6	Die Rolle des Zuschauers in <i>Caché</i>	42
6.1	Michael Hanekes Position als Filmemacher	43
6.2	Die Rolle des Zuschauers im klassischen Erzählkino	43
6.3	Die Rolle des Zuschauers in <i>Caché</i>	44
6.4	Die Erwartungshaltung des Zuschauers	47
7	Szenenspezifische Analysen der Rezeptionslenkung in <i>Caché</i>	53
7.1	Analyse der Rezeptionslenkung in der ersten Szene	53
7.2	Analyse der Rezeptionslenkung in der letzten Szene	57
8	Fazit	60
9	Anhang	62
9.1	Einstellungsprotokoll 1.Szene	62
9.2	Interview mit Michael Haneke	63
10	Literaturverzeichnis	72

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Michael Haneke Porträt	S.11
Abb. 2	Screenshot <i>Caché</i> : Georges droht Majid in seiner Wohnung	S.20
Abb. 3	Screenshot <i>Caché</i> : Blick auf Straße, nachts	S.21
Abb. 4	Screenshot <i>Caché</i> : Majid bereitet Georges auf seinen Selbstmord vor	S.22
Abb. 5	Screenshot <i>Caché</i> : Majid schneidet sich die Kehle auf	S.22
Abb. 6	Screenshot <i>Caché</i> : Die Laurents haben Besuch von Freunden	S.26
Abb. 7	Screenshot <i>Caché</i> : Video des Wohnungsflurs im Wohnhaus, wo Majid lebt	S.29
Abb. 8	Screenshot <i>Caché</i> : Majid läuft als kleiner Junge weg	S.30
Abb. 9	Screenshot <i>Caché</i> : Georges moderiert seine Literatursendung (Halbnahe)	S.33
Abb. 10	Screenshot <i>Caché</i> : - (Totale)	S.33
Abb. 11	Screenshot <i>Caché</i> : Georges geht zum Telefonieren hinter die Studiokulisse	S.34
Abb. 12	Screenshot <i>Caché</i> : Zeichnung mit Kopf und roter Farbe	S.38
Abb. 13	Screenshot <i>Caché</i> : Majid hat Blut am Mund	S.39
Abb. 14	Screenshot <i>Funny Games</i> : Anna, geknebelt	S.41
Abb. 15	Screenshot <i>Caché</i> : Zeichnung mit Hahn und roter Farbe	S.49
Abb. 16	Screenshot <i>Caché</i> : Pierre tröstet Anne	S.51
Abb. 17	Screenshot <i>Caché</i> : Anne bestreitet vor Pierrot, ein Verhältnis mit Pierre zu haben	S.52
Abb. 18	Screenshot <i>Caché</i> : Pierrot und Majids Sohn unterhalten sich	S.58
Abb. 19	Michael Haneke beim Interview an der Filmakademie Wien	S.63

Abb. 1-13; 15-19: Haneke, Michael [Drehbuch, Regie]; *Auteuil, Daniel [Darst.], Binoche, Juliette [Darst.], Bénichou, Maurice [Darst.]*: *Caché*. Les Films du Losange /Wega Film, 2005. -Kinofilm, 114 Min.

Abb. 14: Haneke, Michael [Drehbuch, Regie]; *Lothar, Susanne [Darst.], Mühe, Ullrich [Darst.], Frisch, Arno [Darst.], Giering, Frank [Darst.]*: *Funny Games*. Wega Film, 1996/1997, - Kinofilm 104 Min.

Abstract

Ein Film als terroristischer Angriff auf sein Publikum? Solche eindeutigen Aussagen sind keine Seltenheit, wenn über die Filme von Michael Haneke gesprochen wird. Der Angriff, den Haneke in seinem Film *Caché* auf sein Publikum ausübt, ist weitaus subtiler als in seinen anderen Filmen. Ganz langsam und ruhig lenkt er seinen Zuschauer mit seinen Fragen und Manipulationen dort hin, wo er ihn am liebsten hat: zu sich selbst.

1 Einleitung

“Man reduziert Informationen und regt den Zuschauer dazu an, diese Lücken zu füllen. Aber man muss ihm die richtigen Signale senden.” So beschreibt Christian Berger, Michael Hanekes Kameramann in *Caché*, in einem Interview Hanekes Herangehensweise ans Filmemachen. Die Gemüter streiten sich nicht erst seit *Caché* darüber, ob man Hanekes Filme nun lieben oder hassen soll. *Caché* hat trotzdem eine so hitzige Debatte unter Kritikern und Zuschauern ausgelöst wie lange vor ihm kein anderer Film.

Diese Arbeit geht der Frage nach, auf welche Weise Michael Haneke den Zuschauer durch den Film *Caché* lenkt. Haneke selbst sagt über seine Strategie, Filme zu machen: *„Wenn es eine Strategie gibt, dann habe ich die Strategie, den Film so offen wie möglich zu halten.”* (Duda, 2011). Die Leerstellen, die durch Offenheit der Zusammenhänge in *Caché* entstehen, muss der Zuschauer selbst füllen, was eine andere Form der Interaktion des Zuschauers mit dem Film als die meisten zeitgenössischen Filme erfordert: Der Zuschauer wird herausgefordert, sich aktiv in den Rezeptions - und Reflexionsprozess einzubringen. Die Frage danach, wie es Haneke gelingt den Zuschauer dazu anzuregen, selbst reflektiver Teil des Films zu werden, ist Gegenstand dieser Arbeit.

Die Arbeit geht zunächst kurz auf die Reaktionen auf *Caché* ein (2.1), gibt den für die Untersuchung des Films relevanten Filminhalt wieder (2.2) und nennt die wichtigsten Lebensdaten sowie die Filme Hanekes als Kinoregisseur (3.1 und 3.2). Der Film wird in eine der gegensätzlichen Darstellungsweisen des Kinos, das *Counter-Cinema* und das *Hollywood-Kino*, eingeordnet (4). In *Caché* arbeitet Haneke wie das *Counter-Cinema* gegen die Konventionen des amerikanischen Mainstreams.

Die Mittel der Rezeptionslenkung Kamera, Ton, die Metaebenen und die Erzählhaltung werden darauf hin untersucht, wie sie eingesetzt werden, um den aktiven Rezeptionsprozess in Gang zu setzen (5.1-5.5). Mit dem Einsatz dieser Mittel durchbricht Haneke die normalen Sehgewohnheiten des Publikums. Indem er eine Erwartungshaltung beim Zuschauer aufbaut und diese wieder enttäuscht, führt er ihm sein Rezeptionsverhalten vor Augen. Zunächst wird zusammenfassend Hanekes Position als Filmemacher dargestellt (6.1). Anschlie-

ßend werden die Spezifika der Rolle des Zuschauers im klassischen Erzählkino beschrieben (6.2) und die Rolle des Zuschauers in *Caché* untersucht (6.3). Hanekes Arbeit mit Thriller-Elementen manipuliert die Sehgewohnheiten des Zuschauers und führt ihm sein eigenes Rezeptionsverhalten vor Augen (6.4): Er muss sich fragen, warum er etwas Bestimmtes sehen wollte und reflektieren, warum Haneke diesen Wunsch nicht erfüllt.

Im Speziellen werden die erste und die letzte Szene des Films auf die Mittel der Rezeptionslenkung und ihre Besonderheiten untersucht, weil sie Teil der Debatte um *Caché* waren: Die erste Einstellung des Films ging als eine der umstrittensten Filmeröffnungen in die Geschichte ein. Die Analyse der Rezeptionslenkung in der ersten Szene orientiert sich an dem für die Analyse angefertigten Einstellungsprotokoll. Dabei werden die Besonderheiten des Tons, der Kamera und der Metaebenen untersucht. In der letzten Szene wird die Inszenierungsbesonderheit Hanekes analysiert. Er inszenierte für das Ende des Films eine Begegnung zwischen zwei Filmfiguren, die nur ein Teil des Publikums wahrnimmt. Der Fokus dieser Arbeit liegt somit auf den film-stilistischen Mitteln und nimmt Bezüge zu inhaltlichen Besonderheiten im widersprüchlichen Verhalten der Figuren, die Haneke inszeniert hat.

Kritiker werfen Haneke vor, dass er zwar die Manipulationskraft der Medien in seinen Filmen kritisiere, das aber mit der gleichen manipulativen Mitteln zum Ausdruck bringe. Auf die Frage im Interview für das Ray-Magazin, inwieweit der Film den Zuschauer manipulierte, antwortet er: *„So wie jeder Film: ununterbrochen. Nur versuche ich die Manipulation selbstreflexiv zu gestalten, sodass sich der Zuschauer der Manipulation bewusst wird. Das habe ich in Funny Games gemacht, das habe ich in Benny’s Video gemacht, das kommt in meiner Arbeit immer wieder vor. Jeder Film vergewaltigt den Zuschauer, das ist unvermeidlich, aber ich hoffe, ihn wenigstens zur Selbständigkeit zu vergewaltigen.“* (Schreiber, 2006). Diese Arbeit versucht auch zu beantworten, wie es Haneke trotz dieses Widerspruchs gelingt, seinen Zuschauer zu seinen Erkenntnissen zu lenken.

Ergänzend zu dieser Arbeit habe ich im Juni 2011 in Wien ein Interview mit Michael Haneke geführt, in dem ich Fragen zu *Caché* und seinen anderen Filmen gestellt habe. Angesichts der Komplexität und Vielschichtigkeit des Films erschien es sinnvoll, den Regisseur selbst zum Film Stellung nehmen zu lassen.

Zitate aus dem Interview finden sich als Belege in dieser Arbeit, das Interview ist außerdem vollständig im Anhang zu lesen.

2 *Caché* - der Film

Die Reaktionen auf *Caché* konnten bei der Premiere des Films gegensätzlicher nicht sein. Vom Lobgesang auf den Film wie *Die Welt* und andere Zeitschriften ihn auf den Film zelebrierten bis zu einem gelangweilten Publikum ist nahezu jede Reaktion vertreten.

2.1 Reaktionen auf den Film

Caché von Michael Haneke ist sein 10. Kinospießfilm und feierte am 14. Mai 2005 in Cannes seine Premiere. Er erhielt zahlreiche Preise, u.a. die *Goldene Palme* für die Beste Regie und den *Europäischen Filmpreis* für den Besten Film und wurde von der *London Times* 2009 zum Film des Jahrzehnts gewählt (Vgl. film-zeit, 2011). Der Film erhielt unterschiedlichste Kritiken und wurde dabei vom Publikum und von Kritikern gleichermaßen geliebt und gehasst. Zwei Kritiken zu *Caché* zeigen exemplarisch die gegensätzlichen Reaktionen auf den Film und auf Michael Hanekes Gesamtwerk als Regisseur:

„CACHEÉ ist angelegt wie eines der Gemälde von M. C. Escher, wo all die scheinbar verbundenen Wege und Treppen bei genauerem Hinsehen gar nicht verbunden sein können, eine räumliche Unmöglichkeit, die durch eine optische Täuschung zeitweilig außer Kraft gesetzt wird. Escher wie Haneke weisen mit ihren Konstruktionen offen auf die logischen Lücken ihres Konstruktes hin. Die bei CACHEÉ viel diskutierte Frage lautet, worauf die Lücken hinweisen sollen. Auf das unbewältigte koloniale Erbe Frankreichs? Auf die Brüchigkeit scheinbar harmonischer Beziehungen? Auf die (Un)Fähigkeit von Personen und Nationen, sich ihrem schlechten Gewissen zu stellen? Oder gar darauf, dass wir Medienbildern, ob nun Videos oder TV-Nachrichten, nicht vertrauen sollten?“ DIE WELT (caché-derfilm, 2005)

„Haneke ist ein Film-Provokateur. . . Alles Urteile, alles Metaphern – gewiss, die Identität des Täters muss geschlussfolgert werden. Die Stimmung ist kühl, die Kamera ist ebenso statisch und schonungslos – nicht flimmernd wie die Beobachtungsvideos. Während das beklemmende Gefühl von Furcht sich immer mehr steigert, deutet CACHÉ darauf hin, dass man nicht weit schauen muss, um üble Burschen zu finden. Wir könnten einfach in uns hineinsehen ...” Mary Corliss, TIME (caché-derfilm, 2005)

Kritische Stimmen machen deutlich, dass es etwas Problematisches in den Filmen Hanekes für den Zuschauer gibt. Der Journalist Jonathan Romney beschreibt Hanekes Filme „als terroristischen Angriff auf das Publikum” (vgl. Wheatley, 2009, S.31)¹ und in einigen Rezensionen von Cineasten liest man über *Caché* schlicht den Kommentar „Schnarch”.

Der Cineast Amos Vogel schreibt in seinem Kommentar „*Of Non-existing Continents: The Cinema of Michael Haneke*” (vgl. Wheatley, 2009, S.31)², dass Hanekes Stil zu einer Art von Erhabenheit von Seiten des Zuschauers führen kann, dennoch setzt seine festgelegte Intention, dass der Zuschauer zu seinen eigenen Einsichten kommen muss, eine Chancengleichheit voraus, die nicht existieren kann, weil das Kino ein von Natur aus manipulatives Medium ist. Hier wird der Widerspruch in Hanekes Filmen deutlich: Nach Vogel scheint es, dass der Zuschauer gleichzeitig manipuliert und angeregt wird, autonom zu denken. Diese Position, in die der Zuschauer in *Caché* gebracht wird, wird von ihm oft als ungemütlich und unangenehm empfunden (vgl. Wheatley, 2009, S.31). Worin das Unangenehme dieser Position liegt und wie Haneke seinen Zuschauer in diese Position bringt, wird in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit dargestellt.

¹zit. n. Romney, 1998

²zit. n. Vogel 1996: S.74

2.2 Filminhalt

Michael Haneke's 10. Kinospießfilm „trägt den Titel CACHÉ („verborgen“, „versteckt lauernd“) und thematisiert den destruktiven Einbruch verdrängter Vergangenheit in eine wohlgeordnete Lebenswelt als destabilisierende Wiederkehr ungesühnter Schuld inmitten einer gutbürgerlichen Existenz.“ (Schönhart, 2005, S.146)

Georges Laurent (Daniel Auteuil), Moderator einer Literatursendung, lebt mit seiner Frau Anne (Juliette Binoche), Lektorin in einem Verlag, und Sohn Pierrot (Lester Makedonsky) in einer unscheinbaren Seitenstraße in Paris. Ihr routinierter Alltag wird durch die anonyme Zustellung eines Videos gestört, auf dem zwei Stunden lang ihr Haus aus einer einzigen Einstellung zu sehen ist. Sie werden offenbar überwacht. Beunruhigt über die anonymen Botschaften schöpft Georges nach einiger Zeit einen Verdacht über den Urheber der Videos: Er verdächtigt seinen Adoptivbruder Majid (Maurice Bénichou), den er seit seiner Kindheit nicht gesehen hat. Was Anne nicht weiß: Als Kind führte Georges dazu, dass Majid in ein Kinderheim musste. Nach dem ersten Video folgen weitere, ebenfalls mit Zeichnungen versehene Videobotschaften, auf denen der Hof von Georges Eltern zu sehen ist, anonyme Anrufe und Klingeln an der Haustür. Sogar Pierrot erhält eine Postkarte mit einer Kinderzeichnung in die Schule.

Auf einem der Videos ist der dunkle Hausflur eines Wohnhauses zu sehen. Georges macht den Ort ausfindig und trifft dort auf Majid, den er bezichtigt, seine Familie zu terrorisieren. Obwohl Majid beteuert, dass er nichts mit den Videobotschaften zu tun habe, droht Georges ihm, dass er seine Familie in Frieden lassen solle. Von diesem Treffen erhalten Anne und der Programmbere der Senders, für den Georges arbeitet, ein Video über zwei Stunden Länge. Beide, Anne und der Programmbere, konfrontieren Georges mit diesem Video, er sagt jedoch keinem von den beiden die vollständige Wahrheit darüber, warum er Majid verdächtigt.

Die unangenehmen Ereignisse nehmen eine erschreckendere Dimension an, als Pierrot eines abends nicht wieder zu Hause auftaucht. Sofort verdächtigt Georges Majid, der nach der Verständigung der Polizei mit seinem Sohn abgeführt wird. Pierrot taucht jedoch am nächsten Tag vom Besuch eines Freundes wieder

bei seinen Eltern auf. Schließlich ruft Majid Georges an, damit er zu ihm kommt und bringt sich in seiner Gegenwart um, indem er sich die Kehle aufschneidet. Nach Majids Selbstmord lenkt Georges sich zunächst ab, bis seine Frau ihm entlocken kann, was mit Majid als Kind passiert ist: weil Georges eifersüchtig auf ihn war, schwärzte er ihn bei seinen Eltern an, Blut zu spucken, die ihn daraufhin in ein Kinderheim abgaben. Im Büro wird Georges von Majids Sohn (Walid Afkir) konfrontiert, der das Gespräch mit ihm sucht; Georges verweigert wieder die Kommunikation und droht auch Majids Sohn. Georges versucht das Geschehene zu vergessen, indem er sich schlafen legt. Am nächsten Morgen treffen sich Majid Sohn und Pierrot vor dessen Schule und unterhalten sich dort, was gleichzeitig das offene Ende des Films ist.

3 Michael Haneke

3.1 Lebensdaten

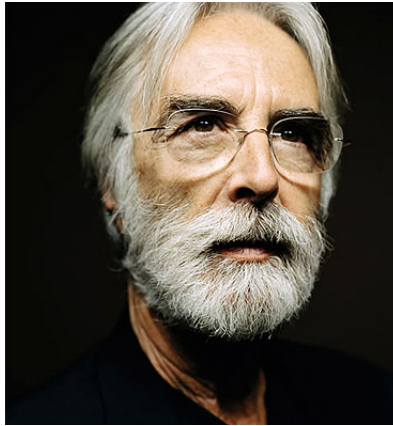


Abb.1: Michael Haneke (Frey,2011)

1942 in München geboren, wuchs Michael Haneke in Österreich auf und drehte dort seine frühen Filme. In Wien studierte er zunächst Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaft, bevor er 1967 für drei Jahre als Fernsehspielredakteur zum Südwestfunk nach Baden-Baden ging. Im Jahre 1970 begann er als freier Theaterregisseur (u.a. in Stuttgart, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, München, Berlin und Wien), ab 1974 an eigenen Fernsehfilmprojekten zu arbeiten, dies fast ausnahmslos in der Personalunion Drehbuchautor/Regisseur. Literaturadaptionen spielten bei seinen TV-Arbeiten eine wichtige Rolle. So basierte sein erster Film *...und was kommt danach?* (1974) auf einem Hörspiel von James Saunders. Weitere Literaturverfilmungen waren *Drei Wege zum See* nach Ingeborg Bachmann, *Wer war Edgar Allan?* (1984) nach Peter Rosei, *Die Rebellion* (1993) nach Joseph Roth, sowie *Das Schloss* (1997) nach Franz Kafka.

Mit seinem ersten Kinofilm *Der siebente Kontinent* (1989) wurde Michael Haneke von Pierre-Henri Deleau für die Quinzaine des Réalisateurs in Cannes entdeckt und gewann unter anderem den Bronzenen Leopard beim Internationalen Film Festival in Locarno. Auf diesen ersten Teil seiner Trilogie über die "emotionale Vergletscherung" der postindustriellen Konsumgesellschaft folgten *Benny's Video* (1991/92) und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994). *Funny Games* mit Susanne Lothar und Ulrich Mühe war 1997 Hanekes erster offizieller Wettbewerbsbeitrag in Cannes, es folgten *Code unbekannt* (*Code inconnu*, mit Juliette Binoche und Sepp Bierbichler) im Jahre 2000, *Die Klavierspielerin* (*La Pianiste*, mit Isabelle Huppert, Annie Girardot und Benoit Magimel, 2001), nach dem gleichnamigen Roman von Elfriede Jelinek, *Wolfzeit* (*Le temps du loup*, mit Isabelle Huppert, Beatrice Dalle und Patrice Chereau, 2003) und *Caché* mit Juliette Binoche, Daniel Auteuil und Anni Girardot (2005). Mit seinem Film *Das weiße Band* - Eine deutsche Kindergeschichte konnte Michael Haneke 2009 die begehrte Goldene Palme bei den Filmfestspielen von Cannes gewinnen (*kino-zeit*, 2011). Im Februar 2011 drehte Haneke in Paris den Film *Liebe* mit Isabelle Huppert, der im Oktober 2011 in die Kinos kommen soll. Seit 2002 lehrt Haneke an der Filmakademie Wien als Professor für Regie.

Hanekes Filme haben nicht nur ihre Themen, sondern auch stilistische Merkmale gemeinsam, die er *Caché* auf den Höhepunkt artistischer Genauigkeit bringt. Das in *Caché* zentrale Thema der Schuld und der Umgang damit ist von Haneke z.B. schon in *Bennys Video* und *Wolfzeit* aufgegriffen worden. Auch die autoreflexive medienkritische Ebene, durch die der Zuschauer den Wahrheitsgehalt der ihm medial vermittelten Bildern hinterfragen muss, ist schon in *Benny's Video*, *Funny Games* und *Code Unconnu* ein Mittel der Rezeptionslenkung. Zur Medienkritik in seinen Filmen sagt Haneke: „*Meine Filme sind alle medienkritisch und autoreflexiv, wir sind alle umgeben von Medien. Wenn man in einem Medium arbeitet, denke ich, ist man fast verpflichtet, das Medium in seiner Arbeit zu reflektieren, das habe ich bei Funny Games gemacht und bei Benny's Video.*“ (Duda, 2011)

3.2 Filmografie der Kinospielefilme

Bevor Haneke Kinofilme als Drehbuchautor und Regisseur realisierte, inszenierte er erfolgreich diverse Fernsehspiele. In dieser Arbeit sind nur die Kinospielefilme aufgelistet, da der thematische Fokus auf Hanekes Film *Caché* liegt, der zu seinem Werk als Autorenfilmer gehört.

- 1989: *Der siebente Kontinent* (Drehbuch, Regie)
- 1992/1993: *Kesseltreiben* (Drehbuch)
- 1992: *Benny's Video* (Drehbuch, Regie)
- 1993/1994: *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Drehbuch, Regie)
- 1995: *Charms Zwischenfälle* (Darsteller)
- 1996/1997: *Funny Games* (Drehbuch, Regie)
- 1997/1998: *Das Schloß* (Drehbuch, Regie)
- 1999/2000: *Code inconnu* (Drehbuch, Regie)
- 2000/2001: *Die Klavierspielerin* (Drehbuch, Regie)
- 2002/2003: *Wolfzeit* (Drehbuch, Regie)
- 2005: *Caché* (Drehbuch, Regie)
- 2006/2007: *Funny Games U.S.* (Drehbuch, Regie)
- 2008/2009: *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* (Drehbuch, Regie)
- 2009: *Früchte des Vertrauens* (Mitwirkung)
- 2011: *Liebe* (Drehbuch, Regie) (filmportal, 2011)

4 Einordnung des Films in eine Darstellungsweise des Kinos - Counter-Cinema vs. Hollywood-Kino

In der Bildenden Kunst entwickelte sich seit dem 20. Jahrhundert eine Avant-Garde immer als Reaktion auf die bestehende dominierende Haltung der Kunst. Wie in der Bildenden Kunst und der Literatur reagieren auch Filmemacher auf die Konventionen, die das Kino dominieren. Haneke ist ein Regisseur mit einer ausgeprägten Haltung gegen das amerikanische Mainstream-Kino. Diese Haltung hat ihren Ursprung im Counter-Cinema, das die Konventionen des Hollywood-Kinos negiert.

In der Filmwissenschaft unterscheidet Peter Wollen³ zwischen zwei Darstellungsweisen des Kinos: dem Counter-Cinema und dem Hollywood-Kino. Der Begriff des Hollywood-Kinos nach Wollen ist auch unter „Dominant Cinema“ bekannt. Beide Darstellungsweisen arbeiten mit bestimmten Strategien der Rezeptionslenkung. Hanekes Filme sind an die Prinzipien des Counter-Cinemas angelehnt, wobei er sich als Filmemacher daran nicht wie an ein Manifest mit Regeln hält, sondern diese Prinzipien aufgreift, weil sie Teil seiner Reaktion auf das amerikanische Hollywood-Kino sind: *„Meine Filme sind eine Reaktion auf das Kino, wie es ist. Wenn das Kino, wie es heute das amerikanische Mainstream-Kino bestimmt, nicht wäre, würden meine Filme anders aussehen. Es ist eine Protestreaktion, wenn Sie so wollen.“* (Duda, 2011). Das Modell des Counter-Cinemas und des Hollywood-Kinos ist eine Veranschaulichung zur Untersuchung grundsätzlicher Unterschiede zwischen diesen Darstellungsweisen Wollen (*s. Kapitel 3.1*) und ist in dieser Arbeit nicht als Etikett für Hanekes *Caché* zu verstehen.

Das Counter-Cinema entwickelte sich in den 60ern vor allem in Europa als Gegenreaktion auf das dominierende Hollywood-Kino und seine Codes, zu denen eine lineare Erzählstruktur, kulturelle Stereotypen, Continuity-Editing etc. gehören (*s. Kapitel 3.1*). Das Counter-Cinema, zu denen Filmemacher wie z.B.

³Peter Wollen *1938, London, Filmtheoretiker, Regisseur und Schriftsteller. Sein Buch *„Signs and Meaning in the Cinema“* (1969) veränderte die Filmwissenschaften nachhaltig, indem er die Methodik der Semiotik und des Strukturalismus einbezog. (vgl. Burke, 2011)

Jean-Luc Godard und Chantal Akerman zählen, wollte diese bestehenden Strukturen aufbrechen, was die einzige Möglichkeit war, etwas Neues im Film zu produzieren. Merkmale des Counter-Cinemas sind u.a. seine Selbstreflexivität und dass es die Aufmerksamkeit auf den Film selbst als ein Konstrukt lenkt (vgl. Wheatley, 2009, S.55).

In seinem Artikel „*Godard and Counter Cinema: Vent d’est*“ (1972) beschreibt Wollen das Projekt des Counter-Cinemas, das die Prinzipien des Hollywood-Kinos als die „Deadly Sins⁴“ und die des Counter-Cinemas als die „Cardinal Virtues⁵“ klassifiziert (vgl. Wheatley, 2009, S.54):

Deadly Sin (Hollywood)	Cardinal Virtue (Counter-Cinema)
Narrative transistivity	Narrative Intransistivity
Identification	Estrangement
Transparency	Foregrounding [of the signifier]
Single diegesis	Multiple diegesis
Closure	Aperture
Pleasure	Un-pleasure
Fiction	Reality

6

⁴engl. Deadly Sins = dt. Tödliche Sünden

⁵engl. Cardinal Virtue = dt. Kardinal-Tugenden

⁶Erzählerische Transistivität (= *Das eine Bild im Film folgt dem anderen, die Konstruktion ist klar und zeitlich nachvollziehbar*) - Erzählerische Intransistivität (= *Lücken, Ellipsen, Abbrüche und Abschwefungen dominieren die Erzählung*)

Identification (= *Der Zuschauer ist emotional in das Leben der Filmfiguren involviert und empfindet Empathie*) - Entfremdung (= *Der Zuschauer wird von den Filmfiguren direkt angesprochen, im Film wird kommentiert*)

Transparenz (= *ein nahtloser Fluss der Bilder verdeckt, dass der Film ein fiktionales Produkt ist*) - Foregrounding | des Bezeichners | (= *macht die den Arbeitsprozess der hinter dem Filmemachen steht sichtbar*)

Einzel-Diegesen (= *alles, was das Publikum sieht, gehört zu derselben homogenen Welt, auch Bewegung in Raum und Zeit*) - Mehrfach-Diegesen (= *was das Publikum sieht, scheint in mehreren heterogenen Welten stattzufinden*)

Schließung (= *ein Kino, das in sich abgeschlossen auf der Leinwand existiert und mit bestimmten Genre-Konventionen arbeitet*) - Öffnung (= *Filme die mit Intertextualität, Selbstreflexion, Nachahmung, Anspielungen arbeiten*)

Vergnügen (= *Kino, das unterhält und Flucht aus dem Alltag bietet, es irritiert nicht und stellt die Welt nicht in Frage*) - Unvergnügen (= *Kino, das provoziert und irritiert*)

Fiktion (= *Die Schauspieler spielen Rollen aus einem Drehbuch*) - Realität (= *der Versuch des Kinos, „das wahre Gesicht“ der Welt zu zeigen*) (vgl. Wilamette University, 2011, S.34)

Die meisten Filme des Counter-Cinemas hatten sehr unterschiedliche Herangehensweisen ans Filmemachen, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich selbst und den Film als Artefakt zu lenken. Wie die Filme des Counter-Cinemas negiert auch Haneke in *Caché* die Prinzipien des Mainstream-Kinos, wobei er anders als das klassische Counter-Kino einige Prinzipien des Hollywood-Kinos im Film mitaufgreift, um sie auf eine radikal andere Weise zu verwenden (vgl. Wheatley, 2009, S.54). Ein entscheidendes Merkmal des Hollywood-Kinos ist das Erfüllen der Erwartungshaltung des Zuschauers. Das bedeutet z.B., dass bestimmte Erwartungen, die das Genre-Kino bedient, nicht enttäuscht werden, wie es Haneke hingegen in *Caché* macht (dazu s. Kapitel 6 „*Die Rolle des Zuschauers in Caché*“). Das klassische Erzählkino liefert dem Zuschauer in einem Thriller z.B. eine Antwort darauf, wer der Täter ist und in der Trennung zwischen Gut und Böse wird nicht plötzlich der Gute der Böse und umgekehrt (vgl. Seeßlen, 2005, S.64). Das Counter-Cinema wehrt sich gegen die Erfüllung dieser Erwartungshaltung, was auch ein Merkmal der Rezeptionslenkung in *Caché* ist (dazu s. Kapitel 6.4 „*Die Erwartungshaltung des Zuschauers*“).

An den Prinzipien wird deutlich, dass die Filmemacher dieser Darstellungsweisen zwei gegensätzliche Standpunkte des Filmemachens vertreten. Die Offenheit des Counter-Cinemas lässt dem Zuschauer Raum für eigene Meinungen und Interpretationen, das Hollywood-Kino hingegen vermittelt dem Zuschauer seine fertige Meinung (Aperture vs. Closure). Während die Filmrezeption bei Filmen des Counter-Cinemas unangenehme Rezeptionserfahrungen bereitet, ist das Hollywood-Kino darauf aus, die Filmerfahrung so angenehm und zufriedenstellend wie möglich zu gestalten (Un-Pleasure vs. Pleasure). Ein Film des Counter-Cinemas erfordert ein aktives Rezipieren, das auch Hanekes Ziel der Rezeptionslenkung in *Caché* ist.

5 Die Mittel der Rezeptionslenkung in *Caché*

Die Kamera, der Ton, das Spiel mit Metaebenen und eine uneindeutige Erzählhaltung – mit diesen Mitteln der Rezeptionslenkung wird der Zuschauer durch *Caché* vor allem in die Irre geführt. Der Zuschauer hört etwas, das er nicht sieht, sieht etwas, was es nicht ist und kommt der Frage nach dem Urheber der Videos bis zum Ende des Films nicht auf die Spur.

5.1 Die Kamera in *Caché*

Charakteristisch für Hanekes Bildsprache, die in *Caché* bekannte stilistische Merkmale seiner anderen Filme wiederaufnimmt, sind lange Einstellungen, der Einsatz von Plansequenzen, der Wechsel von Totalen zu Close-Ups und Statik, selten wird mitgeschwenkt, die einzelnen Bildteile erzählen oft fragmentarisch (vgl. Vassilaros, 2011). Diese Bildsprache hat eine Reduktion des Blickfeldes zur Folge, die dem Zuschauer die Begrenzung seiner Wahrnehmung und damit auch die Machart des Films bewusst macht. Dem Zuschauer wird klargemacht, dass der Film ein Konstrukt ist, anders als im Mainstream-Film versucht die Kamera die Begrenzungen der Wahrnehmung nicht durch Tricks zu überwinden. Wenn die Kamera einen Fernsehbildschirm zeigt, verschmilzt sie mit ihm, was bei den nahtlosen Übergängen der Basiserzählebene und der Videoebene der Fall ist, die in Kapitel 5 beschrieben werden.

Die Kamera in *Caché* wird außerdem eingesetzt wie eine Überwachungskamera. Sie filmt z.B. aus Perspektiven, die zu hoch sind für die Augenhöhe einer filmenden Person. Zudem hat die Bildsprache eine sachliche, klare und zuweilen kalte Wirkung; der Einsatz dieser “zurückgenommenen” Kamera bedeutet eine Distanz zum Geschehen. Ein weiteres Merkmal ist, dass Bilder oft in einem Stadium gezeigt werden, in dem sie gerade zu entstehen scheinen, und nicht wie im Hollywood-Kino wegen des nächsten Schnittes verschwinden (Vgl. Seeßlen, 2005, S.53). Ein Beispiel hierfür ist die erste Einstellung des Filmes; in ihr entsteht gewissermaßen eine Signierung des Regisseurs als Macher des Films in dem Moment, in dem sich die Credits des Films aufzubauen beginnen und der Titel *Caché* erscheint (vgl. Shabafrouz, 2007, S.35).

Die Kamera hat auch eine wichtige Erzählfunktion, sie entpuppt sich nämlich in *Caché* als unzuverlässiger Erzähler (vgl. Macallan/Plain, 2007). In einigen Szenen sind die Einstellungen aus einem Blickwinkel gemacht, aus dem sie eigentlich gar nicht gemacht sein können, d.h. aus dem Blickwinkel von Wänden, wo Regale stehen, oder in einer Position, die zu hoch für eine Handkamera ist (vgl. Wheatley, 2009, S.162). Z.B. erhalten die Laurents und auch der Programmobere des Senders, für den Georges arbeitet, ein Video vom ersten Treffen zwischen Georges und Majid in dessen Wohnung. Das Video zeigt die Unterhaltung zwischen den beiden, auch wie Georges Majid droht und läuft noch zwei Stunden, nachdem Georges die Wohnung wieder verlassen hat weiter und zeigt Majids Zusammenbruch.

Das Video ist aus einem Blickwinkel gefilmt worden, bei dem die Kamera sich gegenüber der Eingangstür der Wohnung befinden haben muss, wo – und das ist am Anfang der Szene des Treffens zu sehen – ein unaufgeräumtes Regal steht. Sollte Majid sie dort absichtlich positioniert haben, müsste er von Georges Erscheinen gewusst haben und die Intention haben, ihn mit den Aufnahmen zu bedrohen. Dies bestreitet er in dem Gespräch jedoch vehement. Der Blickwinkel der Kamera ist also ein „impossible gaze“, ein unmöglicher Standpunkt, aus dem die Bilder gemacht werden (vgl. Frey, 2010). Das bedeutet für den Zuschauer, dass er keine eindeutigen Erklärungen dafür finden kann und soll, wer die Kamera im Regal positioniert hat, also der Urheber des Videos und somit auch der Erzähler dieser Ebene ist. In Kapitel 5.5 „*Die Erzählhaltung in Caché*“ wird genauer auf die uneindeutige Erzählhaltung im Film eingegangen.



Abb.2: Georges droht Majid, nachdem er ihn nach dem Videohinweis in seiner Wohnung aufgesucht hat

Ein weiteres Beispiel für einen uneindeutigen Standpunkt in der Erzählhaltung ist die Einstellung auf eine Straße vor der Szene, in der Georges Pierrot von der Schule abholt. Aufgrund des Kamerablickwinkels und der vorangegangenen Szene ist die Bedeutung dieser Einstellung nicht klar. Ist es der Blickwinkel von Georges, der auf die Straße sieht und nach dem Verbrecher Ausschau hält, der seine Familie mit den Aufnahmen bedroht oder ist es wieder ein Video, diesmal aus dem Inneren des Hauses gedreht? Der Zuschauer wird erneut irritiert und seine Erwartung nach der Auflösung – wem ist diese Einstellung zuzuordnen? – enttäuscht. Der Zuschauer wurde am Anfang mit den Regeln bekannt gemacht, wie *Caché* als Film gelesen werden soll. D.h., dass bildschirmfüllende Videos ein Teil des Films sind. Er kann diese Einstellung daher auch für ein Video halten (vgl. Brunette, 2010, S.118). Sollte jemand aus dem Inneren des Hauses gefilmt haben, würde das eine Bedrohung für die Laurents bedeuten: Der Beobachter ist in ihr Haus eingedrungen. Auch für den Zuschauer geht von dieser Möglichkeit eine Bedrohung aus: Wenn diese Einstellung auch ein Video ist, hat er vielleicht schon andere Bilder gesehen, die nicht der eigentliche Film sind und wurde hinters Licht geführt.



Abb.3: eine Kamera filmt die Straße gegenüber des Hauses, in dem die Laurents wohnen

5.2 Die Plansequenzen in *Caché*

Caché ist zum Teil in Plansequenzen gedreht. In Bezug auf die „normalen“ Rezeptionsgewohnheiten des Zuschauers dauern einige Einstellungen daher „gefühlt“ sehr lange, weil die Szenen nicht in vielen Einstellungen aufgelöst sind und nicht hin und her geschnitten wird, was z.B. im Hollywood-Kino der Fall ist. Das zweite Treffen zwischen Georges und Majid in dessen Wohnung ist aus dem selben Blickwinkel wie das erste Treffen gedreht; eine Kamera filmt aus mittlerer Höhe des Regals die Unterhaltung. In dieser Szene findet der Selbstmord Majids statt. Majid hat Georges zu ihm gebeten, damit er Zeuge seines Selbstmordes wird. Wieder unerwartet für den Zuschauer – aber auch für Georges – schneidet er sich mit einem Messer die Kehle durch. Die Kamera filmt den Selbsttötungsakt vom Anfang bis zum Ende mit, schneidet nicht näher ran, aber auch nicht weg. Der Zuschauer ist gezwungen sich den Selbstmord in seiner Gänze und Länge – genauso wie Georges – anzusehen, wenn er nicht die Augen schließt oder den Kinosaal verlässt. Dass diese Szene in einer Plansequenz gedreht ist, macht das Verweilen der Kamera auf dem Selbstmord für den Zuschauer unerträglicher, als wenn der Akt des Tötens durch Schnitte in Einzelteile aufgelöst werden würde (vgl. Seeßlen, 2005, S.59).



Abb.4: Majid hat Georges zu sich gebeten....



Abb.5: ...damit er Zeuge seines Selbstmordes wird.

Plansequenzen, mit denen Haneke schon in seinen Filmen *Code Unconnu* und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* gearbeitet hat, manipulieren zwar wie jeder Film die Realität, da sie nur Ausschnitte zeigen, aber nicht die Zeit des Gezeigten. Über die Länge der Einstellung nimmt der Zuschauer Informationen anders wahr als bei geschnittenen Szenen: Er erhält in der Selbstmordszene nicht nur die Information, dass Majid sich umbringt und auf welche Weise, sondern wird Zeuge des Selbstmordes in Real-Zeit, also erhält er die Information so, als würde er dabei sein. Haneke nennt als Gründe für die Arbeit mit Plansequenzen: „Die Plansequenz manipuliert zumindest die Zeit nicht. [...] Wenn man in einer Plansequenz drin ist, ist es für die Schauspieler besser, ihre Emotionen zu entwickeln, weil sie nicht immer bei Null anfangen müssen. Und man kann dadurch einen größeren Sog erzeugen. Wenn Sie das mit Plansequenzen lösen, ziehen Sie die Leute mehr in den Film rein, als wenn Sie es mit Schuss-Gegenschuss lösen.“ (Duda, 2011)

In *Caché* zeigt die Kamera oft nicht das, wofür es der Zuschauer gehalten hat. Auf ihren Erzählstandpunkt ist wegen der teilweise speziellen Blickwinkel kein Verlass. Welche Kamera gerade filmt und wie sie dort hingekommen ist, um die Aufnahme zu machen, bleibt in einigen Szenen im Dunkeln. Wie Haneke selbst über *Caché* sagt, will er die Interpretationsmöglichkeiten so offen wie möglich halten. Die Kamera als „unzuverlässiger Erzähler“ ist dafür ein Mittel der Rezeptionslenkung, das er im Film einsetzt (Duda, 2011).

5.3 Der Ton in *Caché*

Besonders in *Caché* und in Hanekes anderen Filmen ist, dass der Film gleichermaßen “als Bild und Ton existiert.” (Seeßlen, 2005, S.59). Der Ton übernimmt im Film eine lenkende Rolle und fungiert in bestimmten Szenen als eigene, vom Bild unabhängige Erzählebene. Er ist in Hanekes Filmen oft die Leitwahrnehmung, der Zuschauer hört etwas, zu dem ihn noch keine Bilder erreichen. Der Ton kann in diesen Szenen als Alarmsignal gegen die vertraute Ordnung der Bilder und ihre scheinbare Harmlosigkeit wirken (vgl. Seeßlen, 2005, S.59).

Der Ton in *Caché* wird in der ersten Szene so etabliert, wie er den Rest des Filmes bleiben wird: ohne Einsatz von Musik, mit leisen natürlichen Atmosphären und dem Dialog als autonome Erzählebene. Der Ton nimmt in bestimmten Szenen die visuellen Informationen der nächsten Einstellung und somit der Handlung vorweg, die im Off stattfindet. Auf der visuellen Ebene – die wie z.B. in der ersten Szene ein Video ist – findet etwas statt, das gleichzeitig der Zuschauer und auch die Filmfiguren sehen. Der Zuschauer bekommt diese Information über den Einsatz des Tons, in diesem Fall über den Dialog, vermittelt. Der Inhalt des Dialogs findet nicht im sichtbaren Bild statt, was eine große Verwirrung beim Zuschauer zur Folge hat, da sich das Gehörte in die Handlungslogik des Gesehenen einpassen lässt (vgl. Kaul, 2009, S.60).

Da der Ton dem Bild in einigen Szenen diametral entgegengesetzt ist, muss der Zuschauer einen Einstieg in die Szene finden, der besondere Aufmerksamkeit für das Gehörte erfordert. In der ersten Szene des Films (an der in Kapitel 7.1. die Mittel exemplarisch ausführlich untersucht werden) gibt die lange, statische erste Einstellung dem Zuschauer die Möglichkeit, in den Film einzusteigen und sich auf den Ton (und das Bild) zu konzentrieren, wie es in einem „Action“-dominierten Thriller nicht möglich ist (vgl. Macallan/Plain, 2007).

Im Gegensatz zum Hollywood-Film verzichtet Haneke in *Caché* auf Musik. Mainstream-Filme setzen – vor allem in emotionalen Momenten – gerne ebenso emotionale Musik ein, die es für den Zuschauer unmöglich macht, sich vom Geschehen zu distanzieren. Der Zuschauer wird so stark über seine Emotionen gelenkt, dass er eine traurige Szene als traurig empfindet, weil er es soll und

bei einer dramatischen – wie z.B. einem Mord – bewegt mitfühlt. Das Fehlen der Musik in *Caché* gibt dem Zuschauer keine Richtung vor, wie er fühlen soll oder was eine Szene emotional aussagt. Da es in *Caché* keine Musik gibt, fehlt dieser emotionale “Kommentator” im Film, was wiederum die Entscheidung über die Empathie in einer Szene (oder im Film allgemein) dem Zuschauer selbst überlässt.

Haneke setzt den Ton in *Caché* bewusst als eigenständige Erzählebene ein: *„Ich bin der Meinung, dass man beides so effizient wie möglich nutzen soll. Ich persönlich bin ein reiner Ohrenmensch und bin überzeugt, dass man über das Ohr ungefilterter eindringt in das Herz oder den Geist des anderen. Wir sind alle übersättigt mit Bildern, schauen nicht mehr richtig hin. Und außerdem setzt es die Fantasie frei, was ich nicht sehe, stelle ich mir vor und damit muss man arbeiten. Der Thriller arbeitet mit Begeisterung damit, es ist eine bekannte Tatsache, dass das Knarren der Treppe beängstigender ist als das Monster, das durch die Tür kommt.“* (Duda, 2011)

In *Caché* wird der Zuschauer durch die Tonebene nicht emotional durch den Film gelenkt, sondern intellektuell. Die dem Bild diametral entgegengesetzte Tonebene fordert seine Aufmerksamkeit stärker als in einem Film, in dem Bild und Ton als homogene Welt existieren. Der Ton hat in *Caché* deshalb eine besondere Bedeutung, weil er im Film autonom ist und genauso soll der Zuschauer den Film rezipieren.

5.4 Die Metaebenen in *Caché*

Haneke spielt in *Caché* wie schon in *Benny's Video*, *Funny Games* und *Code Unconnu* mit Metaebenen ⁷. Während die medienreflexive und medienkritische Metaebene in *Benny's Video* in Form von selbstreferentiellen Monitoren und Kameras im Film präsent und deutlich vom eigentlichen Film zu unterscheiden ist, ist sie in *Funny Games* erst durch das Zurückspulen des Films zu erkennen. Metaebenen werden in Filmen eingesetzt, um z.B. auf den Film als Artefakt hinzuweisen. Damit wird die Illusion von Realität, die Filme ohne die Metaebenen suggerieren, durchbrochen und die Manipulation des Films transparent gemacht.

Eine der Metaebenen in *Caché* ist die Metafiktionalität im Film ⁸, mit der die Möglichkeit der Vermittlung von Wirklichkeit durch das Medium Film problematisiert wird (vgl. Schönhart, 2005, S.153). Filme, die den Anspruch erheben, Wirklichkeit zu vermitteln, machen dies, indem sie die Illusion aufbauen, dass das, was im Film passiert, gerade eine homogene Wirklichkeit sei, zumindest auf der Leinwand. Diese dargestellte Filmwirklichkeit lässt den Zuschauer im Hollywood-Kino und allgemein im klassischen Erzählkino vergessen, dass der Film ein Artefakt ist, aber auch das Bewusstsein über sich selbst als Rezipienten vergessen. Die Prinzipien Identifikation mit den Figuren, Fiktion und Geschlossenheit nach Peter Wollen sind Faktoren, die das vollständige Einlassen des Zuschauers auf den Film und das Versinken in der Geschichte fördern. Haneke arbeitet in *Caché* genau gegen das Vergessen des Zuschauers über seine Position als Rezipient und verhindert geschickt, dass er ohne weiteres in der Geschichte versinken kann. Wie der Zuschauer *Caché* im Gegensatz zu Filmen des klassischen Erzählkinos rezipiert, wird in Kapitel 6 „*Die Rolle des Zuschauers in Caché*“ näher erläutert.

⁷ „reflexiv“ oder selbstreferentiell auf den Aussagegegenstand bezogen, auf ihn selbst angewendet, auf ihn selbst Bezug nehmend, von einer höheren Ebene aus bezeichnet, betrachtet, gesteuert, gestaltet. „Meta-“ ist ein Zusatz, der den Aussagegegenstand auf eine andere Ebene hebt oder ihm eine andere Perspektive gibt. (vgl. Krems, 2010)

⁸ Als „metafiktional“ werden nach Patricia Waugh „fiktionale Erzähltexte, die selbstreflexiv und systematisch die Aufmerksamkeit auf ihren Status als Artefakte lenken, um damit die Beziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu problematisieren.“ bezeichnet. Häufig werden in diesen Texten die narrativen Konventionen bewusst durchbrochen, um die Illusion einer geschlossenen fiktiven Welt zu zerstören und ihre Künstlichkeit, ihr Gemachtsein zur Schau zu stellen. (Waugh, 1984, S.2)

Ein Mittel, mit dem Haneke das Problem der Vermittlung von Wirklichkeit im Medium Film aufzeigt, ist das Vermischen von Erzählebenen⁹. Die Erzählebenen in *Caché* können in eine Basiserzählebene, eine Videoerzählebene und eine Vergangenheitsebene unterteilt werden, mit denen „die vielschichtige Wahrnehmungs- und Wiedergabestruktur von *Caché* konstruiert wird“ (Seeßlen, 2005, S.153).

1. Die Basiserzählebene

- diese Ebene zeigt das Leben der Laurents (vgl. Schönhart, 2005, S.152). Hier findet die gegenwartsbezogene Handlung des Films statt, der Zuschauer verfolgt die Protagonisten Georges und Anne dabei, wie sie versuchen, den Urheber der Videos ausfindig zu machen, wie Georges sich mit seiner Vergangenheit konfrontiert. Die Ebene ist auf High-Definition Video gedreht und hat damit dieselbe Bildqualität wie die Videoebene, die ebenfalls auf HD gedreht ist. Der Erzähler dieser Ebene ist der Regisseur Michael Haneke, der das Filmmaterial mit seiner Crew gedreht hat. Wegen der gleichen Bildqualität könnte es sich bei der Kamera dieser Ebene auch um eine Überwachungskamera wie die der Videoerzählebene handeln. Eine Filmkamera ist letztlich auch eine Art der Überwachungskamera, die die Schauspieler bei ihrer Performance filmt.



Abb. 6: bei einem Essen mit Freunden bei Georges und Anne erzählt ein Freund eine Geschichte mit aberwitziger Pointe - ist sie wahr oder nicht?

⁹In technischer Hinsicht lässt sich das Phänomen als eine Vermischung verschiedener narrativer Ebenen erhellen. Genauer: Die Grenzen, die der Autor mit dem Leser im Rahmen eines „Fiktionsvertrages“ (vgl. fiktionale und faktuale Texte) festlegt, und die üblicherweise als undurchlässig gelten, werden überschritten (UDE, 2011).

1. Die Videoerzählebene

- diese Erzählebene wird über die Technik des Films in den Film eingebracht (vgl. Schönhart, 2005, S.153). Ein anonymer Absender stellt den Laurents dieses Material auf VHS-Kassetten zu. Die Videos zeigen Orte – überwiegend in einer Totalen aufgezeichnet und mehrere Stunden dauernd – die unmittelbar mit Georges zu tun haben: das Haus der Laurents, Georges Elternhaus, den Hausflur des Wohnhauses in dem Majid wohnt, das Treffen von Georges und Majid etc. Zu jedem Video wird den Laurents eine Zeichnung mitgeschickt, die mit Geschehnissen aus Georges Vergangenheit, genauer gesagt seiner Kindheit, zu tun hat oder (wie im Beispiel der Zeichnung des Männchens mit dem Strahl roter Fabe am Hals) Verweise auf die zukünftige Handlung (Majids Selbstmord). Ein Erzähler dieser Ebene bzw. Urheber der Videoaufnahmen lässt sich bis zum Ende des Films nicht ausmachen. Verschiedene Interpretationsansätze haben hier Majid, seinen Sohn, Georges‘ Unterbewusstsein oder sein Gewissen, den Film selbst, den Regisseur Haneke und den “offenbarenden Blick Gottes” als Absender der Videos genannt (vgl. Seeßlen, 2005, S.168).



Abb. 7: dieses Video zeigt den Hausflur des Wohnblocks, in dem Majid wohnt

1. Die Vergangenheitsebene

- auf dieser Ebene sind alpträumerische Einstellungen zu sehen, die einen arabischen Jungen mit Blut am Mund, das Kopfen eines Hahnes mit der Axt durch den arabischen Jungen, seine Flucht vor der Fahrt ins Kinderheim usw. zeigen. Die Einstellungen haben offensichtlich mit Georges' Kindheit zu tun; der Junge in den Einstellungen ist sein Adoptivbruder Majid. Im Laufe des Filmes kann der Zuschauer im Kontext der den Videos beigelegten Zeichnungen und Georges' Beichte den Zusammenhang herstellen. Ob es sich bei dieser Ebene um Bilder aus Georges' Unterbewusstsein, aus seinen Träumen oder seiner Erinnerung handelt, bleibt offen (vgl. Macallan/Plain, 2007).



Abb. 8: vor der letzten Szene des Films ist diese Einstellung zu sehen, die zeigt, wie Majid versucht vor den Leuten wegzurennen, die ihn in das Kinderheim mitnehmen wollen

Das Vermischen der drei Ebenen, deren Ursprung bei den Videobändern und der dritten Ebene für den Zuschauer unklar bleibt, stiftet Irritation, denn es sorgt für „unentscheidbare Inkohärenzen in der erzählten Welt“ (Kaul, 2009, S.60). Die Erzählebenen sind zum einen so miteinander vermischt, dass die 1. Ebene und 2. Ebene wegen ihrer nahtlosen Übergänge nicht sofort voneinander zu unterscheiden sind und zum anderen durch die Einstellungen der Vergangenheitsebene der Erzählfluss der Geschichte gestört wird, da sie unerwartet im Film auftauchen und nicht klar ist, wem oder was sie zuzuordnen sind. Durch diese Inkohärenzen entstehen Leerstellen in der Geschichte, die der Zuschauer selber füllen muss. Z.B. stehen an der Stelle der Videos wechselweise der anonyme Absender im Film, der Regisseur und auch der Zuschauer. Die Leerstelle öffnet einen Raum für unendliche Interpretationsmöglichkeiten, die beliebig gefüllt werden können, da jeder Zuschauer sie aufgrund seiner Subjektivität anders füllen wird. Diese unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Leerstellen werden durch die mehrfache Brechung der Wirklichkeit in *Caché* erschlossen (vgl. Schönhart, 2005, S.168).

Das, was der Zuschauer für die „Wirklichkeit im Film“, also eine schlüssig erzählte, vom Regisseur gedrehte Geschichte hält, entpuppt sich im Laufe des Films als „Videowirklichkeit“. Der Zuschauer wird damit herausgefordert, den Film aktiv mitzukonstruieren, statt nur passiv zu rezipieren (vgl. Schönhart, 2005, S.169). Er kann sich nicht wie bei einem konventionell erzählten Film zurücklehnen und in die Geschichte eintauchen, weil ihm die Illusion des Films genommen wird. Haneke verwischt, indem die Erzählebenen sich immer wieder überschneiden, die Grenze zwischen der diegetischen¹⁰ und extradiegetischen¹¹ Ebene. Narratologisch wird dieses Phänomen als Metalepse¹² bezeichnet; oft wird es zur erzählerischen Selbstreferenz eingesetzt, wodurch Distanz zum

¹⁰ s. Fußnote 8

¹¹ Der Begriff extradiegetisch ist in der erzähltheoretischen Abhandlung „Die Erzählung“ von Gérard Genette verortet. In seinen Betrachtungen zur Stimme – der narrativen Instanz – geht er neben Zeit der Narration und Person auch auf den Aspekt narrative Ebene ein, zu der die extradiegetische Ebene gehört. Die narrativen Ebenen geben Aufschluss über die relative Position des narrativen Aktes zur erzählten, diegetischen Welt, wobei Genette von einem generellen Ebenenunterschied ausgeht. „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“ („Die Erzählung“, S. 163) Nach diesem allgemeinen Schema ist die extradiegetische Narration die Grunddisposition – die 1. Stufe – jeder Erzählung: eine Instanz produziert außerhalb der erzählten Welt die Ereignisse auf der diegetischen (auch: intradiegetischen) Ebene. (Freie Universität Berlin, 2011)

¹² Die "narrative Metalepse" (Gérard Genette) bezeichnet das fiktionsinterne Überschreiten der Grenze zwischen Rahmen- und Binnenerzählung als eine Art "narrativer Kurzschluss". (Scheffel/Martínez, 2009)

Geschehen hergestellt wird (vgl. Kaul, 2009, S.58f.). Ein Mittel, das Haneke zur Überschreitung der Ebenen nutzt, ist der nahtlose Übergang von Video zu Film. Während nahtlose Schnitte ein Mittel des Erzählens in konventionellen Filmen ist, wird es in *Caché* als verfremdendes Mittel eingesetzt. *Cachés* verschiedene Schichten verschwinden, anders als in den vorherigen Filmen, wegen der nicht unterbrochenen Verwendung von HD-Video in Basiserzählebene und Videoerzählebene. *Bennys Video* funktionierte anders als *Caché*, indem eine strenge Trennung von Camcorder, Überwachungsmonitoren, TV Nachrichten und Werbung für den Zuschauer zu erkennen und zu unterscheiden war, nur für die Figur Benny nicht. In *Caché* hingegen besteht eine Nahtlosigkeit aller Formen desselben digitalen Mediums, was den Zuschauer mit einem unschlüssigen Bild destabilisiert (vgl. Frey, 2010).

So treten z.B. zwischen der ersten und der zweiten Ebene Unterscheidungsprobleme für den Zuschauer auf, die eine unterschiedlich gebrochene Wahrnehmung der Wirklichkeit auf mehrfacher Ebene erzeugen (vgl. Seeßlen, 2005, S.153). Beispielhaft für diese Unterscheidungsprobleme wird die Szene, in der Georges seine Literatursendung moderiert, untersucht: Zunächst sieht der Zuschauer Georges bildschirmfüllend in einer halbnahen Einstellung, der das Ende der Sendung moderiert (s. Abb.1).



Abb. 9: Georges als Moderator seiner Literatursendung (Halbnahe)



Abb. 10: die Kamera hat aus der Halbnahen in die Totale gezoomt



Abb. 11: nachdem Georges über Annes Anruf informiert wird, geht er zum Telefonieren hinter die Studiokulisse zu gehen. Die Kamera schwenkt mit Georges mit

Bevor die Kamera aus dieser Einstellung in eine Totale herauszoomt (s. Abb. 1), wird kurz in eine andere Totale geschnitten, die Georges und seine Gäste in der Sendung am Tisch sitzend zeigt. Anschließend schwenkt die *dieselbe* Kamera mit Georges mit, der zum Telefonieren die Kulisse der Sendung verlässt (s. Abb. 3). Die Irritation in dieser Szene entsteht dadurch, dass der Zuschauer, der die Videoebene im Film schon kennengelernt hat, den Anfang dieser Szene auch für ein Video (oder genauer: das Video der Studiokamera) hält. Erst der Schwenk

zeigt, dass die Kamera gleichzeitig die Filmkamera der Basiserzählebene war. Hier sind Videoebene – denn der Anfang der Szene hat die Bildqualität eines Bildschirms, der gefilmt wird – und die Basiserzählebene identisch und haben keinen sichtbaren Übergang. Der Zuschauer ist in seiner Erwartung getäuscht worden: Durch das Etablieren der Videoebene als erzählerisches Mittel des Films erwartet der Zuschauer in dieser Szene, dass es sich bei der ersten Einstellung um ein weiteres Video handelt, zumindest aber um einen abgefilmten Bildschirm, da das Bild „körnig“ ist. Der Zuschauer wird hier frustriert, indem sich das Bild als zur 1. Erzählebene dazugehörig entpuppt; hier ist die Kamera der „unzuverlässige Erzähler“ der Geschichte (dazu genauer Kapitel 5.1. „*Die Kamera in Caché*“).

In *Caché* entlarven erst der Schnitt in die nächste Einstellung, ein Schwenk mit dem Protagonisten oder das Zurückspulen im Film das gezeigte Bild als zu einer der Erzählebenen gehörig. Nahtloses, unsichtbares Schneiden von einer Einstellung in die nächste ist ein Mittel konventioneller Erzählfilme, in *Caché* hingegen fungiert es als befremdendes Mittel (vgl. Macallan/Plain, 2007). Diese Irritation wird durch die Tatsache vergrößert, dass die Videos im Film dieselbe Bildqualität haben wie der eigentliche Film; beide Ebenen sind dasselbe mit einer HD-Kamera aufgezeichnete Material. Haneke setzt die Unentscheidbarkeit zwischen diesen beiden Ebenen bewusst ein: „*Ich wollte natürlich nicht, dass der Zuschauer sofort erkennt, was er sieht. Bei Bennys Video war es ja eindeutig. Wenn ich das bei Caché so gemacht hätte, wäre die Hälfte der Wirkung verpufft. Das Video hat sich auch sehr entwickelt. Wenn Sie heute ein Video mit Ihrem Handy machen, hat das eine unglaubliche Auflösung. Das war damals nicht so, es gab eine konkrete reale Berechtigung für diese Entscheidung. Aber auch eine dramaturgische, wenn der Zuschauer in diese Verwirrung gerät.*“ (Duda, 2011)

Für die Rezeption des Zuschauers bedeutet das Realisieren, dass das, was er gesehen hat, nicht das ist, wofür er es gehalten hat, auch, dass er den Wirklichkeitswert der Bilder, die ihm gezeigt werden, hinterfragen muss. „Haneke möchte Misstrauen gegenüber dem Bild nähern, sein Publikum soll die Bilder nicht für wahr halten, nicht blind auf sie vertrauen, sie für echte Erlebnisse und die Wirklichkeit halten, sondern den Glauben in die Medien erschüttern. Das ist die Funktion der Metafiktionalität, mit der Caché spielt.“ (Kaul, 2009, S.59). Wie schon in Hanekes Filmen *Benny's Video*, *Funny Games* und *Code Unconnu* wird in *Caché* die Manipulationskraft der Medien als Thema aufgegriffen. Indem das Medium des Films im Medium selbst reflektiert wird, macht

Haneke den Zuschauer zum einen auf die Gemachtheit des Films als Artefakt aufmerksam und verdeutlicht, dass das Gezeigte keine Rückschlüsse auf die Realität liefert. „*Das mache ich fast in allen meinen Filmen. Meine Filme sind alle medienkritisch und autoreflexiv, wir sind alle umgeben von Medien. Wenn man in einem Medium arbeitet, denke ich, ist man fast verpflichtet, das Medium in seiner Arbeit zu reflektieren, das habe ich bei Funny Games gemacht und bei Bennys Video.*“ (Duda, 2011)

Die unterschiedlichen Zeitebenen, die durch die Kombination von Gegenwart und Vergangenheit entstehen, positionieren den Zuschauer anders als in klassisch erzählten Filmen (vgl. Macallan/Plain, 2007). Diese Vermischung ist für den Zuschauer irritierend, weil er nicht sofort die Zusammenhänge zwischen den Einstellungen der Vergangenheit und der Gegenwart erkennt, was sein Bewusstsein für die Gemachtheit dieser Bilder schärft. Gedrehtes Filmmaterial kann im Schnitt beliebig zusammengefügt werden; so wie es das Fernsehen und auch der Film seit jeher tun, um durch die Montage ihre Aussagen zu verfolgen. Wenn der Zuschauer sich in *Caché* darüber bewusst geworden ist, dass die Reihenfolge der Erzählebenen beliebig und ihre Aussagen manipuliert sind, kann er den nächsten gedanklichen Schritt gehen: Wenn Anne Georges nicht traut, Georges Majid und der Zuschauer Georges nicht – wieso soll dieser dann den Bildern vertrauen? Welche spezielle Rolle der Zuschauer in *Caché* einnimmt und durch welche Art der Rezeptionslenkung diese Position erreicht wird, dazu siehe Kapitel 6, „*Die Rolle des Zuschauers in Caché*“.

Die Vergangenheitsebene ist von den anderen Erzählebenen deutlicher zu unterscheiden. Zum einen spielt die Handlung an Orten, die nicht das moderne Paris und somit die aktuelle Umgebung der Laurents sind (ein großer Bauernhof in der Szene der Hahnschlachtung, ein altmodisch eingerichtetes Wohnzimmer usw.) und die Figuren sind offenbar Georges und Majid als Kinder. Die Sicherheit darüber, dass die Einstellungen dieser Ebene mit Georges Kindheit zu tun haben, erfährt der Zuschauer in der Szene, in der Georges seine Mutter besucht. Das Wohnzimmer, in das er, bevor er wieder nach Hause fährt, kurz hineingeht, ist dasselbe wie der Raum, in dem der arabische Junge, also Majid, Blut spuckt. So wie Haneke dem Zuschauer zeigt, wie es möglich ist, verschiedene Realitätsebenen (gegenwärtige Ebene des Films und Videoerzählebene) zu manipulieren, desorientiert er den Zuschauer auch damit, dass der Ursprung dieser alptraumartigen Bilder unklar bleibt. Diese Einstellungen tauchen im Film so

unerwartet auf, dass ihre Zuordnung vor allem am Anfang des Films unmöglich scheint: Gehören sie zu Georges Bewusstsein? Sind es seine (verdrängten) Kindheitserinnerungen oder gar Träume? (vgl. Macallan/Plain, 2007).

Erzählebenen im Film zu vermischen, ist ein manipulativer Akt im Erzählen einer Geschichte, den jeder Film durchführt. Die Manipulation der Bilder liegt in der Natur des Films; indem der Film Bild an Bild fügt, können immer nur Realitätsausschnitte gezeigt werden. Haneke macht diese Manipulation anhand der Vermischung der Erzählebenen und ihrer Übergänge in *Caché* für den Zuschauer transparent: er manipuliert ihn dahin, dass er sich der Manipulation durch das Medium Film bewusst wird.

5.5 Die Erzählhaltung in *Caché*

Während sich im Mainstream-Kino ein Erzähler zu erkennen gibt, der aus der Sicht des Protagonisten oder als allwissender Erzähler den Zuschauer durch die Geschichte führt, bleibt die Frage nach der Position des Erzählers in *Caché* ungeklärt. So wird z.B. zu Beginn des Films die Frage nach dem Absender der anonymen Videos und seiner Intention für den Zuschauer und die Laurents immer drängender, bleibt aber bis zum Ende offen (vgl. Schönhart, 2005, S.147).

Die Erzählhaltung in *Caché* kann als Beispiel für einen „unzuverlässigen Erzähler“ herangezogen werden. Schon in David Lynchs *Lost Highway* und *Mullholand Drive* hat es der Zuschauer mit offenkundigen Inkohärenzen in der erzählten Welt zu tun, die ein Kriterium für unzuverlässiges Erzählen sind, weshalb *Caché* oft mit *Lost Highway* verglichen worden ist und sich als europäisches Beispiel des unzuverlässigen Erzählens sehen lässt. Von diesen Vergleichen ist es nicht mehr weit zum dramaturgischen Begriff des „unreliable narrators“¹³, der ein Phänomen amerikanischer Independentfilme ist (vgl. André, 2011, S.32). Ein unzuverlässiger Erzähler im Film zeichnet sich dadurch aus, dass Diskrepanzen und Widersprüche in der Erzählung erscheinen. Dieser Begriff geht zurück auf Wayne Booth. Er beschreibt die Unzuverlässigkeit als die Abweichung zwischen Haltung/Einstellung des Erzählers und Haltung/Einstellung des implizierten Autors (vgl. FUBerlin, 2011). Die Beweise für einen solchen Erzähler in *Caché* sind vorhanden, da sich die einzelnen Erzählteile nicht eindeutig zusammenfügen lassen (vgl. André, 2011, S.32).

Ein weiteres Beispiel für Erzählteile, die sich nicht zusammenfügen lassen, sind neben den Videos die „Kinderzeichnungen“ in *Caché*. Zunächst ist für den Zuschauer – und auch für Georges – nicht klar, warum er zu dem ersten Video eine Zeichnung von einem Kopf mit roter Farbe am Mund erhält. Es ist nicht eindeutig, ob es sich überhaupt um eine Kinderzeichnung handelt (Georges sagt das im Film: „Für mich sehen sie aus wie Kinderzeichnungen“). Obwohl sie ungenau gezeichnet sind, sind die Zeichnungen auf eine „reife“ Weise abstrahiert, wie vielleicht nur ein Erwachsener zeichnen oder eine Kinderzeichnung nachahmen könnte.

¹³dt.: „Unzuverlässiger Erzähler“

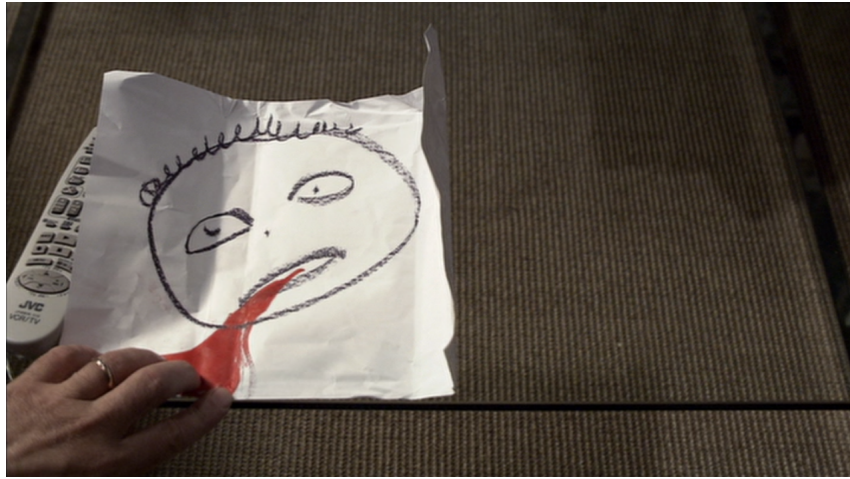


Abb. 12: das zweite Video, das die Laurents erhalten, ist in diese Zeichnung gewickelt, die einen Kopf mit einem roten Farbstrahl am Mund zeigt: ein Hinweis auf Majids Selbstmord? Die Erinnerung Georges an Majids Blutsucken?

Erst im Kontext der Vergangenheitsebene entschlüsselt sich die Bedeutung der Zeichnungen: Sie sind verbunden mit den albtraumhaften Einstellungen aus Georges' Vergangenheit, die im Laufe des Films immer wieder auftauchen. In der Szene, in der Anne und Georges sich das zweite ihnen zugesandte Video ansehen, taucht plötzlich die albtraumhafte Einstellung eines Jungen, der Blut spuckt, im Film auf. „*Wie wir später erfahren, war die Behauptung, der Junge spuckte Blut, die erste Denunziation des noch kleinen Georges, der verhindern wollte, dass seine Eltern den etwas älteren arabischen Waisenknaben adoptieren.*“ (André, 2011, S.34). Sie könnte aus Georges' Gedankenwelt stammen, denn während Anne auf Georges einredet, ist für einige Sekunden nicht ansprechbar.



Abb. 13: Majid spuckt Blut in Georges' Elternhaus

Ein anderes Video ist in eine Zeichnung gewickelt, die ein Huhn mit einem Blutstrahl am Hals zeigt. „*In einer fast traumartigen Verdichtung sind in diesem Bild zwei Momente des Films enthalten: „Der Algerier Majid [...] schlachtet als kleiner Junge auf diese Weise einen Hahn, und der erwachsene [...] tötet sich so selbst.*“ (André, 2011, S.32). Allerdings ist bei keiner der Zeichnungen allein mit einem Blick auf dieselbe Zeichnung klar, ob es sich bei der roten Farbe um Blut, Feuer oder gar eine Zunge handelt, was die Offenheit der Interpretationsmöglichkeiten für nahezu alle Elemente des Films bestärkt (vgl. Seeßlen, 2005, S.151).

Die Darstellungen auf den Zeichnungen verweisen auf das, was später im Film passieren wird oder schon in Georges' Vergangenheit passiert ist. Sie sind somit ein Element, das die sonst unklare Handlung verknüpft und auch bestimmt. Je nachdem, was auf den Zeichnungen zu sehen ist und mit welchem Ort aus Georges' Vergangenheit sie zusammenhängen, weiß der Zuschauer im Laufe des Films, dass Georges sich dorthin begeben wird. „*Es beginnt erst mit den Videos die Handlung aufzurollen. Es ist ein auslösendes Moment, wie bei jeder dramatischen Geschichte. So etwas ist immer der Handlungsbeginn. Aber der Handlungsbeginn muss nicht der Filmbeginn sein.*“ (Duda, 2011)

Auch auf inhaltlicher Ebene verweigert der Film eine Lösung für die offenen Fragen, denn auch Georges verweigert „*jede wirkliche Kommunikation mit dem Algerier Majid und verharret in der Überzeugung, dass dieser der anonyme Ab-*

sender der Videos ist, die seine Familie tyrannisieren.” (Seeßlen, 2005, S.147). Haneke desorientiert den Zuschauer nicht nur damit, dass er verschiedene Erzählschichten manipuliert, sondern auch mit dem Wechsel zwischen bewusster und unbewusster Subjektivität. So werden kurze, albtraumhafte Einstellungen in *Caché* in den normalen Erzählfluss des Films geschnitten und tauchen an Stellen auf, an denen sie am wenigsten erwartet werden. Für den Zuschauer bleibt unklar, ob sie Georges‘ Bewusstsein, seinen Träumen oder einer anderen Quelle stammen (vgl. Macallan/Plain, 2007).

Der Erzählfluss der Bilder wird durch die ständige Spannung zwischen der Basiserzählebene, der Videoebene und der Vergangenheitsebene unterbrochen (vgl. Macallan/Plain, 2007). Im klassischen Erzählkino enthält ein Filmbild als Konnotation das jeweils nächste. Die Bilder wollen dem Zuschauer weismachen, dass sie genau das sind, was jetzt kommen müsste. Dabei kennt die Filmherstellung viele Tricks, um zu erreichen, dass der Zuschauer vergisst, dass jedes Filmbild nur “ein willkürlich ausgewählter Ausschnitt” ist (Seeßlen, 2005, S.147). In *Caché* wird genau das dem Zuschauer nicht weisgemacht: Es kann nach jeder Einstellung eine folgen, die der Zuschauer nicht erwartet und deren Bedeutung sich erst im Kontext inhaltlicher Hinweise erschließt. Das ist in *Caché* inhaltlich bei den Zeichnungen und filmisch bei den Einstellungen der Vergangenheitsebene der Fall.

Eine weitere Irritation bei der Frage nach dem Blickwinkel des Erzählers entsteht, weil der Zuschauer in Erwägung ziehen muss, dass die Basiserzählebene (der Alltag der Laurents) auch von einer versteckten Kamera gefilmt wird. Das Schwanken zwischen den Videos und der erzählerischen Gegenwart (wobei auch die Videos Ausschnitte der Gegenwart zeigen) verstärkt die Irritation, wessen Blickwinkel der Zuschauer in *Caché* mitverfolgt. Was die Position des Zuschauers für ihn unangenehm macht, ist, dass er sich im Laufe des Films (und das gleich in der ersten Szene) darüber bewusst wird, dass er Teil der Überwachung der Laurents ist (vgl. Macallan/Plain, 2007). Das wird am Anfang des Films vom Zuschauer nicht bewusst entschieden. Haneke hat entschieden, den Zuschauer auf diese Weise in den Film einzubeziehen und lenkt ihn so durch den Film, wie er es für seine Rezeptionslenkung braucht. Da Haneke dem Zuschauer überlässt, wie dieser die Leerstellen in *Caché* füllen soll, überlässt er ihm letztlich auch die Entscheidung darüber, ob der den Film weitersieht oder nicht.

Hier ist Bezug zur Ausgangsfeststellung, dass der Zuschauer in Hanekes Filmen gleichzeitig manipuliert wird und autonom Entscheidungen treffen soll, zu nehmen. Diese widersprüchliche Rezeptionslenkung hat Haneke bereits in *Funny Games* auf die Spitze getrieben. In der Szene, in der der Film plötzlich zurückgespult wird und sich dem Zuschauer eröffnet, dass er das, was er gerne gesehen hätte - nämlich dass "alles gut wird" und die beiden Bösewichte Peter und Paul doch noch umgebracht werden – nur eine Manipulation des Regisseurs war, die ihm deutlich macht, dass diese Wendung im Film ihn beruhigt hätte und ihm vor Augen führt, dass er seit über eine Stunde den Grausamkeiten zugesehen hat. Haneke sagt über *Funny Games*: „Man wird zuerst in einen Film reingezogen, dann kriegt man einen kalten Guss. Die Leute denken dann, was soll das, ich will meine Illusion behalten. Der Gipfel ist dann, wenn die Szene mit dem Mädchen (Anna [Anm. d. Verf.]) zurückgespult wird, da waren die Leute natürlich stinksauer. Das spricht sich schnell herum, dass die Leute sagen, der will uns zeigen, dass wir Arschlöcher sind. Das war der einzige Film, der als Provokation und als Ohrfeige gedacht war. Wer sich über diesen Film aufregt und drin bleibt, den nehme ich nicht ernst. Mann kann nicht moralisch empört sein und sich das bis zum Ende anschauen. Die Leute wollen schon das Blut sehen!“ (Duda, 2011)

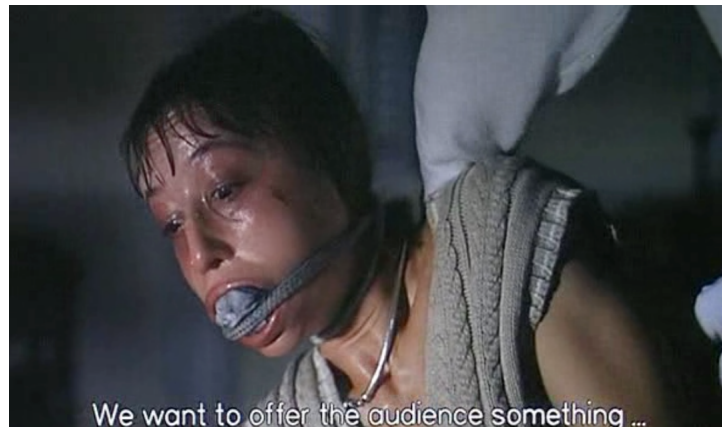


Abb. 14: Peter und Paul lassen ihren Gewalttaten in *Funny Games* freien Lauf, dabei kommunizieren sie mit dem Publikum

Ethisch korrekt wäre hier wohl, den Fernseher nach der ersten Gewalttat auszuschalten. Haneke nutzt hier aus, dass der Zuschauer von einem Antrieb nach Vergnügen oder gar einer krankhaften Schaulust beim Filmesehen bestimmt ist und den Taten von Peter und Paul bis zum Ende zusieht. Auch in *Caché* könnte der Zuschauer entscheiden, den Film nicht weiterzugucken, nachdem ihm klar geworden ist, dass er die Laurents genauso fasziniert beobachtet, wie es die Überwachungskamera tut. Genau diese Entscheidung trifft er aber nicht. Für dieses Rezeptionsverhalten gibt es Gründe, die Haneke nutzt, um dem Zuschauer sein Verhalten vor Augen zu führen.

6 Die Rolle des Zuschauers in *Caché*

Für viele Kritiker und Zuschauer scheinen Manipulation und Autonomie im Film diametral entgegengesetzt zu sein. Die Frage ist daher, wie beides zur selben Zeit inszeniert werden kann (vgl. Wheatley, 2009, S.35). Diese Form der Rezeptionslenkung in *Caché* ist bei einem Teil des Publikums und bei Kritikern auf Unbehagen gestoßen und wurde abgelehnt - einer der Gründe dafür, weshalb die hitzige Debatte über *Caché* entfacht ist. Die Ablehnung dieser Form der Rezeptionslenkung rührt daher, dass *Caché* dem Zuschauer sein eigenes Rezeptionsverhalten vor Augen führt.

Haneke kritisiert in seinen Filmen immer wieder das Rezeptionsverhalten des Publikums. Die Gewalt in *Funny Games* zu konsumieren bereite dem Zuschauer Freude, die Laurents parallel zur Überwachungskamera zu beobachten ist spannend. Hanekes Vorwurf ist, dass das Publikum die Darstellung von Gewalt in den Medien genießt und diese Art des Vergnügens nicht hinterfragt : *„Wenn ich mir Actionfilme ansehe, in denen der Kopf explodiert, ist das so unreal, man denkt „geil“ und „super“. Bei Pulp Fiction haben in einer Nachmittagsvorstellung die Jugendlichen aufgelacht vor Jaulen, als dem einen der Kopf weggeblasen wird. Die Gewalt wird zum Konsumartikel.“* (Duda, 2011)

Voraussetzung für diese Art der Rezeption ist der Antrieb des Zuschauers nach Vergnügen beim Filmesehen, den das Hollywood-Kino befriedigt. Haneke erfüllt die Erwartungshaltung des Zuschauers in *Caché*, indem er Elemente des Thriller-Genres bedient, enttäuscht diese jedoch gleich wieder.

6.1 Michael Hanekes Position als Filmemacher

Haneke ist der Meinung, dass die Mehrheit der Leute unempfindlich gegen die Erfahrung von echtem Leben durch die Medien geworden ist und sich daran gewöhnt hat, die scheinbare Realität portioniert in kleine, gut verdauliche Häppchen durch die Medien zu erfahren. Diese Einstellung zeigt, dass Haneke ein Regisseur mit ausgeprägtem sozialen Programm in seinen Filmen ist, das sich stark mit den Fragen der Wahrnehmung im Kino beschäftigt (vgl. Wheatley, 2009, S.30). Wie schon die Gegenüberstellung der Hollywood und Counter-Cinema-Prinzipien zeigt, wendet sich Haneke in seinen Filmen stark gegen die Konventionen des amerikanischen Kinos, das genau diese Vermittlung einer scheinbaren Realität (oder Filmrealität) für sich in Anspruch nimmt.

„Jede Form von Kommunikation ist auch eine Art Vergewaltigung, weil Beeinflussung. Aber es gibt eine Beeinflussung zur Verdummung hin und eine zur Anreicherung des eigenen Spektrums. Beim Film handelt es sich grundsätzlich um eine Beeinflussung des Blicks. Der Unterschied zum Buch ist, dass der Leser die Bilder selbst im Kopf schaffen kann. Der Film nimmt dem „Leser“ die Bilder weg, also muss ich ihm eine andere Freiheit der Auseinandersetzung einräumen. Aber das ist nicht so einfach: Wie konstruiere ich eine Geschichte, die funktioniert und gleichzeitig durchschaubar ist? Ich glaube, man sollte den Rezipienten auch im Kino als Dialogpartner ansehen, nicht bloß als Zerstreuungskonsument.“ (Schreiber, 2006)

6.2 Die Rolle des Zuschauers im klassischen Erzählkino

Die Idee, dass der Zuschauer im Kino nicht unabhängig denkt oder – noch schlimmer – überhaupt nicht denkt, sondern vom Kinoapparat manipuliert wird, ist seit Jahrzehnten ein Thema unter Filmemachern und Filmkritikern. Filmtheoretiker wie Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Gregory Currie und Peter Wollen haben sich in den 70ern und 80ern mit der Rolle des Zuschauers dahingehend beschäftigt, dass sie seine Wahrnehmung der im Kino vorgeführten Bilder und seine Wahrnehmung über sich selbst als Rezipient analysiert haben. Was der Zuschauer im klassischen Erzählkino nicht kann, ist nach der Theo-

rie von Metz und Baudry seine Wahrnehmungsgewohnheiten beim Filmesehen oder die Art und Weise, wie der Film Wahrnehmungsintelligenz widerspiegelt, zu kritisieren.

Der Philosoph Gregory Currie geht mit dem Gedanken Metz' und Baudrys noch etwas weiter. In seinem Artikel „*Film, Reality, and Illusion*“ beschreibt Currie das Phänomen “impersonal imaging”, die “unpersönliche Vorstellung”¹⁴. Laut Currie ist das Entscheidende bei der Beziehung zwischen dem Zuschauer und der Leinwand, dass er sich zwar vorstellt, dass die Ereignisse der Leinwand stattfinden, jedoch nicht, dass er Teil dieser Ereignisse ist; der Zuschauer verliert nicht das Bewusstsein über die Gemachtheit des Films, sondern über sich selbst, während er den Film sieht.

Nach Metz und Baudry bedeutet die Machart des klassischen Erzählkinos demnach, dass der Zuschauer seine Wahrnehmungsgewohnheiten nicht reflektieren kann. Betrachtet man zusätzlich Curries Position, kann der Zuschauer das nicht, *weil* er das Bewusstsein über sich als im Kino sitzendes Individuum verliert (vgl. Wheatley, 2009, S.33). Das ist eine Fähigkeit der filmischen Bilder, die das Hollywood-Kino nutzt, um den Zuschauer ganz mit den Ereignissen der Leinwand verschmelzen zu lassen. Haneke arbeitet in *Caché* gegen diese Verschmelzung des Zuschauers mit der Leinwand und gleichzeitig *mit ihr*.

6.3 Die Rolle des Zuschauers in *Caché*

In *Caché* wird der Zuschauer zu einem „critically aware spectator“ befördert, zu einem Zuschauer, der sich über seine eigene Position als Rezipient bewusst ist und diese kritisieren kann, seine Wahrnehmungsgewohnheiten und sein Rezeptionsverhalten genauso wie die Position des Mediums, das er konsumiert, reflektieren und hinterfragen muss. Hanekes Filme ermutigen den Zuschauer, sich selbst am Prozess des Filmsehens zu beteiligen und den Film aktiv mitzugestalten. Die Reflexivität in *Caché* motiviert somit die Reflexivität des Zuschauers, zuerst und vor allem über sich selbst nachzudenken (vgl. Wheatley, 2009, S.43).

¹⁴(vgl. Wheatley, 2009, S.33), zit. n. Currie: *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (New York: Cambridge University Press, 1997)

Catherine Wheatley nennt in ihrem Buch „*Michael Haneke's Cinema - The Ethic of the Image*“ (2009) drei Bezugspunkte, mit denen Haneke in seinen Filmen arbeitet. Sie stellen eine Spannung zwischen dem rationalen Bewusstsein des Zuschauers über den Film als ein Konstrukt und seiner emotionalen Beteiligung an der Welt, die dieses Konstrukt präsentiert, her. Wie bereits festgestellt, muss diese Spannung erzeugt werden, damit der Zuschauer aktiv am Reflexionsprozess in *Caché* teilnehmen kann. Die ersten zwei Bezugspunkte sind am Counter-Cinema und seinen Strategien festzumachen (s. Kapitel 3). Der dritte Bezugspunkt kann als System der Konventionen des Hollywood-Kinos verstanden werden.

Diese Bezugspunkte sind:

1. Der „gütige“ Modernismus Erster Generation, der zum Ziel hat, die dominanten Konventionen des amerikanischen Mainstream Kinos zu negieren (der Hanekes Trilogie dominiert) = *first-generation modernism*

2. Der „aggressive“ Modernismus Zweiter Generation, der zum Ziel hat, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Film als Konstrukt und auf ihn selbst als Konsumenten zu ziehen = *second-generation modernism*

3. Ein System von Genre-Konventionen, das minimale Empathie von Seiten des Zuschauers in Bezug auf die Erzählung erlaubt = *a system of generic conventions*

Für die Kategorie der Filme des „first-generation modernism“, zu der Filme wie *Jeanne Dielmann* (1975) von Chantal Akermann zählen, ist eine Vereinfachung des filmischen Mediums charakteristisch. Sie versuchen den Realismus als Erfahrung im Kino auszubauen und arbeiten mit dem Continuity-Editing¹⁵ des Hollywood-Kinos, wobei der Zuschauer sich dabei mit allen Einzelheiten des filmischen Bildes auseinandersetzen muss. Bei diesem Ansatz des Filmemachens kann der Zuschauer wegen der „freundlichen“ [so nennt C.Wheatley diese Generation des Modernismus (Anm. d. Verf.)] Reflexivität des Films eine Weile über das Bild nachdenken, was ihn von der Handlung auf dem Bildschirm distanziert.

¹⁵ „der unsichtbare Schnitt“ (vgl. Bordwell, 1986)

Die Filme der zweiten Generation wie Jean-Luc Godards *Le Vent d'est* (1970) haben einen aggressiveren Ansatz, den Zuschauer zur Reflektion zu bewegen. Ihr Fokus liegt darauf, die Aufmerksamkeit auf den Zuschauer selbst und nicht nur auf den Film als Konstrukt, wie im first-generation modernism, zu lenken (vgl. Wheatley, 2009, S.53f.). Die Empathie des Zuschauers in Bezug auf das Film entsteht, indem der Film bestimmte Konventionen des klassischen Erzählkinos anwendet (wie z.B. Identifikation mit den Filmfiguren). Der Mörder in „Psycho“ (*Hitchcock, 1960*) bleibt der Böse, das Opfer Marion bleibt die Gute; die Identifikation kann und soll nur mit Marion stattfinden.

Haneke nutzt diese Bezugssysteme in *Caché*, um auf der einen Seite die krankhafte Schaulust des Zuschauers zu aktivieren und eine Erwartungshaltung aufzubauen, um diese dann schließlich zu frustrieren. Am Punkt der erzeugten Spannung zwischen dem aktiven Antrieb nach Vergnügen beim Filmesehen und den Hürden des Modernismus kommt es zu einem Ereignis, bei dem der Zuschauer sich als Mitschuldiger im filmischen Spektakel und somit seiner aktiven Rolle als Mitschuldiger in eben diesem bewusst wird.

Eine Methode, den Zuschauer dazu zu bewegen, über seine Position und über sein Rezeptionsverhalten nachzudenken, ist, ihn dazu zu zwingen, sich über sein persönliches Verlangen nach Vergnügen beim Filmesehen bewusst zu werden. Damit der Zuschauer diese Position erreichen kann, muss der Regisseur zunächst eine Beziehung zur Geschichte und zu den Figuren herstellen, die dem Zuschauer Vergnügen bereitet. Das tut Haneke in *Caché*, indem er die Konventionen des Thriller-Genres bedient (dazu s. Kapitel 6.4. „*Die Erwartungshaltung des Zuschauers*“). Das Verlangen nach Vergnügen beim Sehen des Filmes muss deshalb in Gang gesetzt werden, damit der Zuschauer schließlich hinterfragen kann, warum er sehen wollte, was er sehen wollte und warum das Kino dieses Verlangen aufrechterhält – oder im Falle von *Caché* entmutigt.

6.4 Die Erwartungshaltung des Zuschauers

Beim Filmesehen hat der Zuschauer, vor allem wenn ein bestimmtes Genre bedient wird, auch bestimmte dazugehörige Erwartungen. Diese wollen erfüllt werden, damit er ohne offene Fragen beruhigt nach Hause gehen kann. Die Erfüllung der Erwartung durch Einhaltung von Prinzipien hat das Hollywood-Kino etabliert. Im Hinblick auf das Genre des Thrillers, mit deren Elementen Haneke in *Caché* und in anderen Filmen wie z.B. *Das Weiße Band* arbeitet, erwartet der Zuschauer vor allem, dass der Film spannend ist und es eine Lösung für die Frage nach dem Täter und seinen Motiven gibt. Merkmale des Thriller-Genres sind u.a. die Erregung durch Angstvisionen, eine Bedrohung durch die Umwelt und die Bedrohung durch Bösewichte (Ganguly, 2011), sowie Spannung, die den gesamten Film über aufrecht erhalten wird. In *Caché* werden diese Elemente auch verwendet, um Angst und Spannung zu erzeugen.

Wie Haneke selbst über *Caché* sagt, entwickelt sich der Film „zunächst wie ein klassischer Thriller. Thriller arbeiten immer mit Angst. Es gibt eine Zelle. Dann taucht ein Brief auf, eine Kassette oder sogar ein Paket mit einem Kopf drin und von hier aus geht alles weiter.“ (vgl. Macallan/Plain, 2007). So geht z.B. eine Bedrohung von den anonymen Videobotschaften und den dazugehörigen Zeichnungen aus: Weder für Georges noch für den Zuschauer ist von Anfang an klar, wer die Videos schickt, welche Intention der Urheber hat und wie die Aufnahmen gemacht werden konnten (vgl. Kaul, 2009, S.57). Der Zuschauer weiß an dieser Stelle genauso viel wie die Filmfiguren und möchte der Sache auf den Grund gehen. Diese Grundsituation der unsichtbaren Bedrohung durch eine Überwachungskamera wird zu Beginn des Films etabliert und erzeugt – wie z.B. schon die anonymen Videos in *Mulholland Drive* von David Lynch – höchste Spannung, denn „die Bilder [der Überwachungskamera (Anm. d. Verf.)] lassen sich nicht auf einen Bösewicht zurückführen, dessen teuflischer Plan die Mechanik des Thrillers normalerweise in Gang setzt.“ (André, 2011, S.32)

Eine weitere Bedrohung, die von den Videos ausgeht, ist die Tatsache, dass der Absender offensichtlich genau über Georges‘ Vergangenheit Bescheid weiß, denn er kennt die Geschichte über seinen Adoptivbruder Majid (vgl. Schönhart,

2005, S.146), Georges Elternhaus, weiß wo Majid wohnt und kann Georges‘ verdrängte Erinnerung sogar mit Zeichnungen versehen, die Kindheitsereignisse aufgreifen (s. Abb. 15). Die Zeichnungen scheinen Georges‘ Ängste an ein traumatisches Erlebnis in der Kindheit wiederzugeben: er wurde als sechsjähriger Zeuge, wie Majid einem Hahn den Kopf abschlug, der aus dem Hals blutend noch einige Sekunden weiterrannte.



Abb.: 15: woher weiß der Absender der Videos von dem traumatischen Erlebnis Georges?

Diese Kenntnisse über die „Figur“ Georges, seine Vergangenheit und sein aktuelles Leben ermöglichen dem Verfasser der Videos, dass sich das Streufeld der Adressaten ausweiten kann: Dass sein oberster Vorgesetzter ein Video und Pierrot eine Postkarte mit einer der unbeholfenen Zeichnungen erhalten kann (vgl. André, 2011, S.32). Die Bedrohung und Bedeutung der Videobänder entsteht somit erst im Kontext der Vergangenheit Georges, die durch die Einstellungen der Vergangenheitsebene vermittelt wird und im Kontext der Position des Zuschauers. Jedes Video und jede Zeichnung haben einen Bezug zu Georges‘ verdrängten Kindheitserlebnissen mit Majid. Auch bei den Zeichnungen wird dem Zuschauer wegen ihrer grafischen Offenheit die Entscheidung darüber gelassen, was sie bedeuten und wo sie zuzuordnen sind. Da nicht klar ist, ob Georges seiner Frau die Wahrheit über Majid sagt und ob seine Schilderungen mit Majids „Blutspucken“ und dem Köpfen des Hahnes stimmen, kann der Zuschauer auch nicht den Wahrheitsgehalt der Inhalte der Zeichnungen feststellen. Die anonymen Zusendungen der Videos und Zeichnungen wirken daher wie Zeichen aus

dem „Off“, von denen klar ist, was sie zeigen, jedoch nicht was sie bedeuten (vgl. Schönhart, 2005, S.151).

So wie die Laurents versuchen hinter den Absender der Botschaften zu kommen, versucht sich auch der Zuschauer an jeder möglichen Interpretation, denn er muss diese Leerstelle selbst füllen: Wer hätte die Intention, dass Georges sich mit seiner Vergangenheit beschäftigt? Will Majid sich an Georges rächen? Versucht jemand – z.B. Pierre, der vielleicht ein Verhältnis mit Anne hat, Georges‘ Karriere zu ruinieren?

Selbst bei Georges dauert es eine Weile, bis er einen Verdacht schöpft, dass Majid der Urheber sein könnte. Er hat die Geschehnisse aus seiner Kindheit offenbar verdrängt und beginnt nach und nach, sich zu erinnern. Die Videos sind damit, wie Haneke selbst sagt, das auslösende Moment des Films: „*Es beginnt erst mit den Videos die Handlung aufzurollen. Es ist ein auslösendes Moment, wie bei jeder dramatischen Geschichte. So etwas ist immer der Handlungsbeginn. Aber der Handlungsbeginn muss nicht der Filmbeginn sein.*“ (Duda, 2011). Der Beginn des Auseinandersetzungsprozesses bei Georges mit sich selbst ist gleichzeitig der Beginn des Selbstreflexionsprozesses des Zuschauers. Vielleicht verdrängt auch der Zuschauer die Möglichkeit, dass es keinen bestimmten Absender der Videos geben *muss*. Die Unwahrscheinlichkeit jeder Lesart der Videos lässt viele Interpretationsmöglichkeiten zu. „Die Interpretationsmöglichkeit“ lässt sich „bis zu einer theologischen Deutung vorantreiben: Die Videosequenzen als offenbarender Blick Gottes auf das Verborgene?“ (Schönhart, 2005, S.168)

Die Frage in *Caché* ist daher nicht „*Wer hat die Videos geschickt?*“, sondern welchen Affekt die Videos auf Georges und auf den Zuschauer haben. Die Frage nach dem Täter erhält in *Caché* eine neue Bedeutung: sie kehrt sich um - gegen den Protagonisten. Weil bis zum Ende des Films kein Täter auszumachen ist, kristallisiert vor allem Georges sich durch sein Verhalten als „Täter“ in *Caché* heraus. Er ist im Film der Einzige, der Gewalt anwendet: Statt auf Majids Andeutungen einzugehen, ignoriert er sie und seine Lebenssituation und droht ihm. Auch nach Majids Selbstmord kommt Georges zu keiner Erkenntnis: er droht nun Majids Sohn, der ihn mit dem Tod seines Vaters konfrontieren will.

Die Videos als „Verweis auf das Eigene“ treffen nicht nur Georges selbst, sondern ebenso den Zuschauer (Schönhart, 2011, S.147). Über die Fragen „*Wie*

ordne ich die mir präsentierten Fragmente? Wie gewichte ich verschiedene Andeutungen? Wie interpretiere ich gewisse Handlungen?” konfrontiert *Caché* den Zuschauer mit sich selbst und verweist ihn darauf, dass die Antwort auf die Fragen in ihm selbst liegt.” (Schönhart, 2005, S.147)

Anders als in einem klassischen Thriller oder Genre-Film findet in *Caché* auch kein Mord, sondern “nur” einen Selbstmord statt (zur Darstellungsweise des Selbstmordes und seines Effektes auf den Zuschauer s. Kapitel 5.1). Die Idee der Rezeptionslenkung ist daher u. a. die Erwartungen des Zuschauers basierend auf den “normalen” Sehgewohnheiten und Genre-Konventionen zu manipulieren (Metelmann/Loren, 2010). Haneke hat in Interviews immer wieder betont, worin die Schwierigkeit der Rezeption seiner Filmen liegt: *„Die Leute ertragen keine Ambivalenzen mehr. Warum? Weil Sie durch das Fernsehen und die Mainstream-Dramaturgie daran gewöhnt sind. Sie kennen nur Erzählformen, die ihnen alle Fragen beantworten, damit sie beruhigt nach Hause gehen dürfen. Dafür bezahlen sie.“* (Assheuer, 2008, S.130)

Ein weiteres Beispiel für die Lenkung des Zuschauers in *Caché*, in dem seine Erwartungen nicht erfüllt werden, ist die Inszenierung der uneindeutigen Beziehung zwischen Anne und Pierre. In der Szene im Caféhaus sind sich Anne und Pierre körperlich näher, als sich Anne und Georges im Laufe des Films kommen. Sie spielen glaubwürdig, dass sie eine intime Beziehung haben.



Abb. 16: Pierre tröstet Anne in einem Caféhaus

In der Szene in der Pierrot Anne mit der Beziehung zu Pierre konfrontiert, versichert Anne ihm und auch dem Zuschauer genauso glaubwürdig, dass sie keine Affäre mit Pierre hat.



Abb. 17: Anne bestreitet vor Pierrot ein Verhältnis mit Pierre zu haben

Haneke hat Juliette Binoche das Verhältnis in beiden Szenen bewusst gegensätzlich spielen lassen, um jede Eindeutigkeit in der Beziehung zwischen ihr und Pierre auszuschließen. *„Hat die Binoche ein Verhältnis mit Pierre oder nicht? (Es gibt beide Möglichkeiten [Anm. d. Verf.]) weil ich sie in den zwei dazugehörigen Szenen einmal so hab spielen lassen, in der anderen so. In der Szene im Caféhaus hat man den Eindruck, dass sie schon eine intimere Beziehung hat, in der Szene mit dem Sohn hat man auch glaubwürdig den Eindruck, dass sie keine hat.“* (Duda, 2011)

Haneke inszeniert hier etwas, das in einem konventionell erzählten Film zumindest am Ende aufgelöst werden würde: haben sie eine Beziehung oder nicht? *„Das ist wie im wirklichen Leben, wen man überall die Wahrheit wüsste, wäre das Leben so einfach, da würde sich Lüge gar nicht lohnen. Wir lügen alle ununterbrochen. Ob bewusst oder unbewusst erwecken wir Eindrücke, die mit unserer Wirklichkeit nur peripher etwas zu tun haben. Diese widersprüchliche Komplexität, die das Leben hat, sollte man heute versuchen im Film wiederzugeben.“* (Duda, 2011).

Der Zuschauer kann und muss in *Caché* selber entscheiden, wem er glaubt oder nicht, wer schuldig ist und wer nicht. Ebenso ist die Frage nach der Schuld Georges, ob als Kind oder als Erwachsener, vom Zuschauer selbst zu beantworten: er muss entscheiden, ob ein Kind "schuldig" werden kann und ob er verantwortlich für Majids Tod ist. Je nach dem welche Gewichtung der Zuschauer den Fragen wegen seiner individuellen Moralvorstellungen gibt, wird er die Fragen für sich beantworten.

Über ambivalente Inszenierungen im Verhalten seiner Figuren wirft Haneke in *Caché* nicht nur die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Figuren auf, sondern zeigt, dass ein Film nicht immer eine Lösung auf diese Fragen bieten *muss*. Dort, wo er bewusst neue Leerstellen setzt, sind Antworten des Zuschauers gefragt. Die unerfüllte Erwartungshaltung wird in *Caché* so auf die Spitze getrieben, dass sich die Spannungskurve mit jedem neuen Video bis ins Unerträgliche steigert – und schließlich zusammenfällt, weil sie doch nur dem Wunsch des Zuschauers entsprungen ist. Haneke stellt sein Publikum mit dieser Strategie sicher nicht immer zufrieden, aber die Rezeptionslenkung in *Caché* hat nicht diese Zufriedenstellung zum Ziel, sondern die Unzufriedenheit des Zuschauers, aus der er sich heraus zum „*critically aware spectator*“ emanzipieren muss.

7 Szenenspezifische Analysen der Rezeptionslenkung in *Caché*

Die erste Szene sowie die letzte Szene in *Caché* waren eines der Hauptaugenmerke der Debatte um den Film. Der Anfang des Films wurde schnell bekannt als eine der eindringlichsten Eröffnungen eines Films in der Filmgeschichte (vgl. Brunette, 2010). *Caché*, der mit einer Totalen eröffnet wird, wird auch mit einer Totalen wieder geschlossen. Im Wiederaufgreifen der Totale vom Anfang des Films an seinem Ende liegt ein Paradoxon: die „Schließung“ des Films ist gleichzeitig eine neue „Öffnung“ in der Geschichte.

7.1 Analyse der Rezeptionslenkung in der ersten Szene

In dieser Arbeit zähle ich die ersten vier Einstellungen zur ersten Szene, um an ihnen beispielhaft die Mittel der Rezeptionslenkung aufzuzeigen. Das Einstellungsprotokoll (s. Anhang) zeigt, aus welchen Einstellungen die erste Szene besteht, welche Kameraeinstellung - und Bewegung zum Einsatz kommt, wie der Ton (Dialog und Geräusche) in der jeweiligen Einstellung ist und nennt die Besonderheiten der jeweiligen Einstellung.

Die erste Szene in *Caché* beginnt mit einer wechselnden Reihenfolge totaler Einstellungen, einer „Bildkonfusion“ (Schönhardt, 2005, S.150). Die erste Einstellung ist eine lange statische Totale, die eine Straße mit Häusern zeigt; das Haus der Laurents (s. Einstellungsprotokoll). Nach einiger Zeit bauen sich in weißer Schrift die Credits des Films auf, dann verlässt eine Frau (Juliette Binoche) das Haus, das frontal gefilmt wird; ein paar Passanten durchqueren die Straße. Die erste Einstellung ist ein banales Bild ohne erkennbare Bedeutung und auffällige Bewegung, dem jede Erzeugung von Spannung fremd ist. „Keine extradiegetischen Mittel wie im Kriminalfilm, wo – untermalt durch Musik – am Ende der Eingangssequenz ein Mensch auf der Strecke bleibt und die Leiche die weitere Handlung diktiert.“ (André, 2011, S.33)

Die erste Irritation, die er Zuschauer in *Caché* erlebt, erteilt ihn nicht über das Bild selbst, sondern über die Tonspur (vgl. Schönhardt, 2005, S.150).

Bevor der Dialog zu hören ist, hört der Zuschauer eine leise Stadtatmosphäre und Vogelgezwitscher. Der folgende Dialog, der aus dem Off kommt, gibt außerdem einen Hinweis darauf, dass in dieser Einstellung gerade mehr passiert, als für den Zuschauer zu sehen ist (vgl. Schönhardt, 2005, S.150).

Georges: „Und?“

Anne: „Nichts“

Georges: „Wo war es?“

Anne: „In einer Einkaufsstüte an der Tür“

Anne: „Was ist?“

Der Dialog ist dem gezeigten Bild in dieser Szene diametral entgegengesetzt, er passt nicht zu der statischen Aufnahme des Hauses (vgl. Schönhardt, 2005, S.150). Er verweist auf eine Handlung im Off, die der Zuschauer erst in der nächsten Einstellung versteht. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Geräuschen sind die Stimmen des Mannes und der Frau klar, nah und intim (vgl. Macallan/Plain, 2005). Für den Zuschauer entsteht eine paradoxe Situation: die gezeigte Außenperspektive des Hauses der Laurents ist das, was eigentlich im Inneren des Hauses auf dem Fernseh Bildschirm gezeigt wird. Die Kameraperspektive ist genau auf den Fernseh Bildschirm im Wohnzimmer eingeeignet, dabei geht das Innen als Kontext des wahrgenommenen Außen durch diese Perspektive verloren und wird gleichzeitig über den Dialog wieder eingefügt. Der Zuschauer muss sich in diesen mehrfach medial gebrochenen Innen - und Außenabläufen selbstständig orientieren und die Bedeutung des Gezeigten und Gehörten zuordnen (vgl. Schönhardt, 2005, S.152).

Diese lange Einstellung wird durch einen harten Schnitt in eine weitere Totale abgelöst, die Anne und Georges beim Betreten der Straße vor ihrem Haus zeigt (s. Einstellungsprotokoll). Jetzt ist es Nacht, was bedeutet, dass die Handlung an zwei verschiedenen Zeitpunkten stattgefunden hat. Es handelt sich hier um ein Bild, das zur Basiserzählebene des Films gehört und von den Filmemachern gedreht wurde. In dieser Einstellung sprechen Anne und Georges kurz darüber, wo der Urheber des Videos gestanden haben muss, als er die Aufnahme

des Hauses gemacht hat. Ihre Spekulationen darüber, wo die Kamera gestanden haben muss und ob sie an einem Auto befestigt war, führen sie zu keiner Lösung. Dem Zuschauer wird ebenfalls bewusst, dass die Kamera aus einem Blickwinkel gefilmt haben muss, der oberhalb der menschlichen Augenhöhe liegt und Anne die Kamera beim Verlassen des Hauses hätte sehen müssen. An dieser Stelle bestätigt sich die Tatsache, dass die Videos keine Amateuraufnahmen sind, denn die Kamera muss um eine Aufnahme aus dieser Perspektive gemacht haben zu können, an einem Kran befestigt gewesen sein (vgl. Macallan/Plain, 2007).

Es folgt der Schnitt zurück in die erste Einstellung des Films (wieder bildschirmfüllend), dabei ist der Dialog zwischen Georges und Anne als Voiceover zu hören (s. Einstellungsprotokoll). Das Sounddesign verrät, dass sich die beiden im Raum bewegen. Zum ersten Mal treten die Vorspullinien des Videos in Erscheinung. Der wird an dieser Stelle das erste Mal damit konfrontiert, dass bei der ersten Einstellung parallel zu den Filmfiguren ein Video gesehen hat (vgl. Brunette, 2010, S.114). Diese Bildkonfusion ist der erste Schock für den Zuschauer in *Caché*: Er ist fast fünf Minuten lang davon ausgegangen, dass er in die Handlung des Films eingeführt wird, bis der Filmbeginn als Überwachungsvideo entlarvt wird (vgl. Kaul, 2009, S.58). Sobald die beiden auf dem Video Georges entdecken, wie er das Haus verlässt, spulen sie zurück und halten das Video an. Genau das kann (oder muss) der Zuschauer zu Hause tun, um hinter das Rätsel des Video zu kommen. Der Film-Analytiker, der *Caché* auf DVD sieht, spult zurück, spult vor und hält das Video an. Dabei repliziert er die selben Handlungen wie die Laurents (Brunette, 2010, S.116).

In der letzten Einstellung der 1. Szene sind Anne und Georges in ihrem Wohnzimmer vor dem Fernsehbildschirm zu sehen, auf dem das Video läuft (s. Einstellungsprotokoll). Schon davor hat der Zuschauer als „Voyeur“ die Aufnahme des Hauses unwissentlich mitangesehen (vgl. Brunette, 2010, S.117). An dieser Stelle wird er sich bewusst, dass er Teil der Überwachung der Laurents ist und muss durch die entstandene Distanz zum Bildschirm seine eigene Position hinterfragen. Nicht nur in dieser Szene des Films kann, wie in Hanekes Gesamtwerk, von einer ethischen Positionierung des Zuschauers gesprochen werden. Der Zuschauer muss erkennen, dass sein Rezeptionsverhalten fragwürdig ist, weil er ohne Kritik an ihrer Darstellung filmische Ereignisse konsumiert.

Diese Unsicherheit und Manipulation im Hinblick auf das Bild ist ein zentrales Thema in *Caché* und in Hanekes anderen Filmen: Der Zuschauer kann sich nicht sicher darüber sein, ob er gerade ein Video sieht oder das vom Regisseur gedrehte Filmmaterial (vgl. Brunette, 2010, S.116).

Dieser Gedanke muss dahingehend weitergeführt werden, dass die Bilder der Basiserzählebene genauso wie die Videos letztlich vom Regisseur gedreht worden sind, der sie zusammen mit der Vergangenheitsebene in den Film *Caché* eingeflochten bzw. den Film *Caché* aus dem Material der Erzählebenen im Schneiderraum zusammengefügt hat. Haneke bringt in *Caché* seine eigene Rolle als Regisseur ein (vgl. Wheatley, 2009, S.164). Damit schärft er das Bewusstsein dafür, dass er die Entscheidungen fällt, wie der Film gelesen und interpretiert werden soll.

7.2 Analyse der Rezeptionslenkung in der letzten Szene

Die letzte Szene in *Caché* greift die statische Totale der ersten Szene auf, die aus der Distanz den Eingang von Pierrots Schule zeigt. In der letzten Szene des Films hat Haneke eine Wahrnehmungsbesonderheit eingebaut: Die Positionierung von Pierrot und Majids Sohn ist so gelöst, dass nur ein Teil des Publikums das Gespräch zwischen den beiden wahrnehmen kann. Die letzte Szene ist wie die erste Einstellung in *Caché* als Plansequenz gedreht (vgl. Wheatley, 2009). Der Zuschauer sieht zunächst nur den Eingang des Schulgebäudes, vor dem viele Schüler stehen. Nach einiger Zeit sind links im Bild Majids Sohn und Pierrot zu erkennen. Majids Sohn (der den Film über namenlos bleibt (vgl. Schönhart, 2005, S.147)) verwickelt Pierrot in ein Gespräch. Nach dem Gespräch kehrt Pierrot zu seinen Freunden zurück, die etwas weiter oben auf der Treppe warten, und Majids Sohn verlässt das Schulgebäude wieder, was das Ende des Films ist.



Abb. 18: in der letzten Einstellung des Films unterhalten sich Pierrot und Majids Sohn vor dem Schulgebäude (unten links)

Dass es ein Treffen zwischen den beiden gegeben hat, hat der Zuschauer im Laufe des Films vielleicht schon in Erwägung gezogen, als er sich Gedanken über den Urheber der Videos gemacht hat. Wenn für den Zuschauer Majid, Pierre, Georges' Chef oder ein verrückter Fan (wie Anne am Anfang des Films flapsig bemerkt) aus dem Raster des potentiellen Täters gefallen sind, bleibt

noch die Möglichkeit, dass Majids Sohn Rache an Georges für das missratene Leben seines Vaters üben will. Dass es tatsächlich zu einem Treffen kommt – oder schon gekommen ist – erwartet der Zuschauer nach der vorangegangenen Szene, in der Majid auf dem Hof von Georges‘ Eltern von zwei Personen mitgenommen wird, nicht. Diese Einstellung scheint, da er sich ins Bett gelegt hat, einen Traum Georges einzuleiten.

Diese Szene ist von Haneke so inszeniert, dass es verschiedene Interpretationsmöglichkeiten der Begegnung zwischen den Jungen gibt. Pierrot und Majids Sohn kennen sich schon *oder* lernen sich gerade kennen. Wegen der Distanz zum Geschehen verraten nur die Gesten, dass das Gespräch friedlich zu sein scheint. Der Zuschauer kann nicht hören, worüber die beiden reden (vgl. Macallan/Plain, 2007). Interessanterweise hat Haneke zu dieser Szene einen Dialog geschrieben, der aufgrund der Distanz zu den Schauspielern vom Zuschauer nicht gehört werden kann. Haneke hat den Inhalt dieses Dialogs natürlich nie verraten, weil er somit eine Lösung oder einen Lösungsansatz für diese Begegnung geliefert hätte, was gegen seine Strategie „den Film so offen wie möglich zu halten“ gehen würde. Das Treffen zwischen den beiden Söhnen stellt die Interpretationen für die Fragen, die der Zuschauer sich durch verschiedenen Hinweise im Laufe des Films mühsam erarbeitet hat, in Frage: Stecken vielleicht doch die beiden Söhne hinter den Videos? (vgl. Schönhart, 2005, S.169). Möchte sich nun Majids Sohn an Georges für den Tod seines Vater rächen und plant etwas, indem er Pierrot miteinbezieht?

Haneke hat die Begegnung zwischen Pierrot und Majids Sohn bewusst so inszeniert, dass es möglich ist, dass sie von Zuschauer wahrgenommen oder nicht wahrgenommen wird: *„Es hat mich viel Arbeit und Mühe gekostet, dass es offen bleibt. Es hängt von der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers ab, es führt ihm vor Augen, dass die Wahrnehmung eine subjektive ist. Es ist nicht nur bei diesem Beispiel so, wir nehmen alle auf unterschiedliche Weise wahr, bei jedem sickert etwas anderes in der Szene durch. Ich versuche den Film so zu konstruieren, dass es möglichst viele Wahrnehmungsmöglichkeiten gibt. Bei dem Film war es schwierig, wo positioniere ich die zwei? Wenn ich sie zu sehr integriert hätte in die anderen, hätte sie keiner gesehen. Wenn ich sie in den Vordergrund genommen hätte oder durchs Licht zu sehr abgesetzt hätte, hätten sie alle gesehen.“* (Duda, 2011).

Die letzte Einstellung reiht sich so kommentarlos an die vorangegangene Szene, dass sie auch an einem anderen Zeitpunkt hätte stattfinden können. Dass nicht jeder Zuschauer diese Begegnung bemerkt, weil er sie nicht erwartet oder seinen subjektiven Wahrnehmungsfokus auf etwas anderes legt, bestärkt die Offenheit der *Form*, mit der Haneke in *Caché* arbeitet. Es gibt nicht eine Lösung für die vielen Fragen, sondern unendlich viele, weshalb der Schrecken dieser Einstellung auch in der „Unendlichkeit“ liegt, die sie andeutet: mit dem Treffen der beiden Söhne scheint eine neue Tür geöffnet worden zu sein - wenn das Filmende der Anfang neuer Ereignisse ist, kann die Bedrohung durch die Videos immer weiter gehen. Eine neue jüngere Generation kann dieselben Fehler wiederholen wie die Generation vor ihr – oder auch nicht: die fehlgeschlagene Kommunikation zwischen Majid und Georges (weil von Georges verweigert) kann zwischen Pierrot und Majids Sohn eine geglückte werden. Die Suche nach einer Erklärung auf erzählerischer Ebene wird in dieser Szene bedeutungslos (vgl. Wheatley, 2009, S.163). *„Das Filmbild bei Michael Haneke ist also nicht dazu da, Bedeutung zu schaffen, sondern im Gegenteil einen offenen Raum für die Fragen der Zuschauer. Am Ende ist alles vollkommen offen und es gibt eine Mehrzahl der Deutungsmöglichkeiten für den Schluß.“* (Seeßlen, 2005, S.63)

Wie in dieser Szene eine Begegnung „versteckt“ ist, hat Haneke in *Caché* vielleicht auch an anderen Stellen Fährten gelegt, die es zu entschlüsseln gilt. Der Film hat nicht zufällig den Titel *Caché*, was im Deutschen mit „verborgen“, „versteckt“ übersetzt werden kann. Die Subjektivität der Wahrnehmung des Zuschauers nutzt Haneke in *Caché* auf raffinierte Weise. Sie erlaubt ihm, seine Interpretations- und Denkansätze weiter zu verschachteln und damit eine klare Lösung auszuschließen.

8 Fazit

Bei der technischen Abnahme des Films in einer deutschen Sendeanstalt erreichte den abnehmenden Redakteur ein verstörter Anruf aus dem Technikraum: „Wir haben die gelieferte Digi-Beta-Sendekopie testhalber eingelegt und sollten den Termin absagen. Das Band ist so nicht sendefähig.“ Der Techniker hatte festgestellt, dass „der Film nach nicht einmal einer Minute auffällige Störungen aufweise wie bei einem Amateurvideo“ (André, 2011, S.28). Als ich *Caché* das erste Mal gesehen habe, dachte ich an K. in „*Das Schloss*“ von Kafka. K. schafft es nie in das Schloss, je mehr er sich bemüht, desto ferner rückt das Schloss. So ging es mir auch mit *Caché*: Je länger der Film auf meinem Bildschirm lief, desto weniger begriff ich, was mit mir passierte.

Moderne Kunst – und dazu gehören auch Hanekes Filme – arbeitet aktiv mit seinem Rezipienten als „dritte Dimension“ im Kunstwerk, sie führt mit ihm einen Dialog. Haneke ist die erste Dimension: der Regisseur. Die zweite Dimension ist das Kunstwerk: *Caché*. Die dritte Dimension im Kunstrezeptionsprozess ist der Rezipient: ICH. Der Dialog, den Haneke in *Caché* mit mir führt, ist nach den Untersuchungen in dieser Arbeit verärgernder und gleichzeitig erhellender als am Anfang angenommen.

Im Interview bemerkte Haneke auf meine Aussage, dass er in *Caché* einen Dialog mit dem Zuschauer führe, dass dies ja jeder Film tue. Wenn ich nach einem Film wie „Avatar“ aus dem Kino komme, habe ich nicht das Gefühl, dass jemand mit mir einen Dialog geführt hat. Ich habe eher das Bedürfnis, mit jemanden *über* die dann entstandene Leere einen Dialog zu führen. Leere gibt es in *Caché* auch soweit das Auge reicht. Das Gute ist, dass ich gewillt bin, sie zu füllen. Wie bei einer komplizierten mathematischen Aufgabe arbeitet der Intellekt auf Hochtouren. Dass die Aufgabe nicht gelöst werden kann, stört nicht. Die Lösung ist, was ich über mich selbst erfahren habe; nämlich dass ich mich täuschen lassen kann, obwohl ich angenommen hatte, den Filmapparat und seine Tricks zu kennen. Und dass ich hinter die die Magie, die der Film trotz der Analysen behält, nicht kommen werde.

Die Ausgangsfragestellung dieser Arbeit war, auf welche Weise Michael Haneke den Zuschauer durch *Caché* lenkt. Herausgearbeitet habe ich vor allem, dass Haneke bei seiner Lenkung ein Ziel verfolgt. Er möchte, dass ich als Zu-





schauer vor den Kopf gestoßen werde. Haneke möchte mir zeigen, dass er die Kontrolle darüber hat, dass ich das, was er mir zeigt, für etwas halte und damit doch falsch liege. Es ist fast wie ein Spiel mit einem Zauberer. Haneke gibt mir etwas, ich nehme es an. Dann gibt er mir etwas Neues und das Alte verwandelt sich in etwas anderes.

Die Bemühungen, die der Zuschauer in *Caché* anstellt, um hinter das Rätsel des Films zu kommen, werden nicht so belohnt, wie er es sonst aus Filmen gewohnt ist. Es ist wieder wie bei K. in „*Das Schloss*“. K. erinnert sich an ein Erlebnis aus seiner Kindheit: In Gegenwart seiner Freunde versucht er immer wieder auf eine Mauer zu klettern und scheitert als Einziger. Als er es schließlich alleine versucht, gelingt es ihm. Er stellt ein Fähnchen auf. Aber es ist niemand da, der es sehen kann. Seine Errungenschaft liegt nicht darin, dass er den anderen das Hinaufklettern bewiesen hat, sondern dass er *aus sich selbst heraus* die Mauer erklommen hat. So wie K. kommt auch der Zuschauer in *Caché* aus sich selbst heraus zu seinen Einsichten. Haneke stellt dafür immerhin eine Holzkiste neben die Mauer.

Hanekes Ausgangspunkt für sein Arbeiten ist auch die Kritik an der Medienrezeption heute. Vielleicht kann man Haneke, wenn man seine Filme kennt und *Caché* gesehen hat, auch etwas vorwerfen. Der Zuschauer soll sich der Manipulationskraft der Medien bewusst werden und seine Position hinterfragen. Es ist aber nicht möglich, ihn zu diesen Erkenntnissen zu leiten, ohne selbst auf die manipulativen Mittel des Films zurückzugreifen. Aber das ist die Begrenzung des Mediums in seinen Möglichkeiten. Haneke ist sich darüber bewusst.

9 Anhang

9.1 Einstellungsprotokoll 1.Szene

E-Nr.	Dauer	Stimmung / Handlung	E-Größe/ Perspektive	Kamera-bewegung	Dialog	Ton	Montage	Screenshot Besonderheiten
1	03:10	Außen/Tag: eine Frau (Anne) verlässt das Haus, Passanten durchqueren die Straße	Totale frontal auf das Haus	Keine, statisch	G „Und?“ A „Nichts“ G „Wo war es?“ A „In einer Einkaufstüte an der Tür“ A „Was ist?“	Vogelgezwitscher, leise Stadtatmosphäre Dialog aus dem Off	Harter Schnitt in die nächste Einstellung	 <i>Credits des Films bauen sich in weißer Schrift untereinander auf</i>
2	00:44	Außen/Abend: Georges und Anne verlassen das Haus, Georges geht in die Straße, aus dessen Perspektive das Video gemacht wurde, Anne ruft ihn wieder rein	Totale	Schwenk li-re mit Georges von Haus zur Straße	G „Er muss etwa hier gestanden haben“ A „Komm wieder rein“	Natürlich Dialog Windgeräusche	Harter Schnitt in die nächste Einstellung	
3	01:59	Außen/Tag: Georges verlässt Haus	Totale frontal auf das Haus	Keine, statisch	G „Morgen frag ich die Nachbarn, ob ihnen jemand aufgefallen ist“ A „Antoine hat nichts gesehen. Bei Marie lief nur der Anruferantworter“ A „Das Band dauert über zwei Stunden“ Wann bist du heim? G „Kaum später als du, gegen halb zehn. Francois hat angerufen“ A „Schau, da!“ G „Warte, gib her.“ Dass mir der Kerl nicht aufgefallen ist... A „Und wenn die Kamera in einem Auto war?“ G „Sieht nicht aus, als wär's durch eine Scheibe gefilmt.“ A „Oder am Haus befestigt?“	Dialog im Off, Zurückspul-Geräusch des Videos	Harter Schnitt in die nächste Einstellung	 <i>Nach etwa 14 Sekunden wird das 1.Mal zurückgespult</i> <i>Anne und Georges spulen ein 2.Mal zurück, um noch einmal die Stelle zu sehen, in der Georges das Haus verlässt.</i>
4	03:16	Innen/Nacht: Georges und Anne sitzen im Wohnzimmer vor dem Fernseher, und sehen sich das Video an. Anne geht in die Küche, um das Essen vorzubereiten, Georges geht ihr hinterher Später kommt Pierrot dazu und die Familie isst gemeinsam.	Halbtotale	Statisch, ab Annes Abgang in Küche Bewegung mit Georges, der hinterhergeht re-li	G „Idiotisch, ich kann mir das nicht erklären. Wer könnte sich so etwas ausdenken“ A „Ich hole das Essen, bevor es ganz im Eimer ist“ G „Ein Freund von Pierrot könnte es sein, um sich über uns Spießer-Eltern lustig zu machen“ A „Das glaube ich nicht, das wäre nicht sehr originell“ G „Stimmt. Wo ist er eigentlich“ A „Wer?“ G „Pierrot“ A „Keine Ahnung. Muss gleich da sein“ usw.	Dialog im On	Harter Schnitt in die nächste Einstellung	 <i>Bildschirm des zuvor bildschirmfüllenden Videos ist zu sehen</i>

9.2 Interview mit Michael Haneke

Als Ergänzung zur Bachelorarbeit habe ich am 21.6.2011 an der Filmakademie Wien, an der Michael Haneke Dozent für Regie ist, ein Interview mit ihm geführt. Ich habe spezifische Fragen zu *Caché* gestellt, aber auch weiterführende, die sich auf seine anderen Filme, die Themen in den Filmen und ihre Machart beziehen.



Abb.19: Michael Haneke in seinem Büro an der Filmakademie Wien, © Susanna Duda

Herr Haneke, was ist ihre Strategie der Rezeptionslenkung?

„Wenn es eine Strategie gibt, dann hab ich die Strategie, den Film so offen wie möglich zu halten.“

Warum vermischen Sie in *Caché* die Erzählschichten?

„Es ist ein klassisches Modell, dass jemand von der Vergangenheit eingeholt wird, da gibt es Millionen Filme mit dieser Struktur. Es gibt das Damals und das Heute, das Heute kann wieder aufgedröselt sein in verschiedene Linien und die Vergangenheit auch, je komplexer der Film, desto mehr Linien können da auftauchen.“

Warum setzen Sie den Ton eigenständige Erzählebene ein?

„Das tue ich immer, es ist eine bekannte Tatsache, dass der Film mit zwei Maschinen gemacht wird. Ich bin der Meinung, dass man beides so effizient wie möglich nutzen soll. Ich persönlich bin ein reiner Ohrenmensch und bin überzeugt, dass man über das Ohr ungefilterter eindringt in das Herz oder den Geist des anderen. Wir sind alle übersättigt mit Bildern, schauen nicht mehr richtig hin. Und außerdem setzt es die Fantasie frei, was ich nicht sehe, stelle ich mir vor und damit muss man arbeiten. Der Thriller arbeitet mit Begeisterung damit, es ist eine bekannte Tatsache, dass das Knarren der Treppe beängstigender ist als das Monster, das durch die Tür kommt.“

Nicht alle Zuschauer bemerken alle Besonderheiten in *Caché*. In der letzten Szene sehen nicht alle, dass Majids Sohn und Pierrot sich vor der Schule unterhalten. Woran liegt das Ihrer Meinung nach?

„Es hat mich viel Arbeit und Mühe gekostet, dass es offen bleibt. Es hängt von der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers ab, es führt ihm vor Augen, dass die Wahrnehmung eine subjektive ist. Es ist nicht nur bei diesem Beispiel so, wir nehmen alle auf unterschiedliche Weise wahr, bei jedem sickert etwas anderes in der Szene durch. Ich versuche den Film so zu konstruieren, dass es möglichst viele Wahrnehmungsmöglichkeiten gibt. Bei dem Film war es schwierig: Wo positioniere ich die zwei? Wenn ich sie zu sehr integriert hätte in die anderen, hätte sie keiner gesehen. Wenn ich sie in den Vordergrund genommen oder durchs Licht zu sehr abgesetzt hätte, hätten sie alle gesehen.“

Ich meine sogar in der Szene, in der Georges Pierrot von der Schule abholt eine Person gesehen zu haben, die aussieht wie Majids Sohn und an der selben Stelle steht wie in der letzten Szene.

„Ja. Was auch oft angesprochen wurde: Hat die Binoche ein Verhältnis mit dem Pierre oder nicht?“

Das kann man so oder so sehen. Es gibt beide Möglichkeiten.

„Warum gibt es beide Möglichkeiten? Weil ich in den zwei dazugehörigen Szenen sie einmal so hab spielen lassen und in der anderen so. In der Szene im Caféhaus hat man den Eindruck, dass sie schon eine intimere Beziehung hat, in der Szene mit dem Sohn hat man auch glaubwürdig den Eindruck, dass sie keine hat. Das ist wie im wirklichen Leben. Wenn man überall die Wahrheit wüsste, wäre das Leben so einfach, da würde sich Lüge gar nicht lohnen. Wir lügen alle ununterbrochen; ob bewusst oder unbewusst erwecken wir Eindrücke, die mit

unserer Wirklichkeit nur peripher etwas zu tun haben. Diese widersprüchliche Komplexität, die das Leben hat, sollte man heute versuchen im Film wiederzugeben.

Georges und Anne berühren sich im Film einmal und zwar in der Schwimmszene. Es ist unbewusst und fast so, als würden sie sich beide davor erschrecken.
„Anne berührt Georges auch noch ein zweites Mal und zwar in der Schlafzimmerszene bei seiner Beichte, sie nimmt seine Schulter. Das war natürlich Absicht, dass sie sich nicht so viel berühren. Ich glaube, dass es viele Leute gibt, wo die Beziehung so eingespielt ist. Sie funktionieren über den täglichen Tagesablauf, aber sie haben halt keine Beziehung mehr zueinander.“

Warum arbeiten Sie mit den Elementen des Thriller-Genres in *Caché*?
„Es geht um die Schuldfrage, wie es in allen meinen Filmen um Schuld und Ähnliches geht. Es ist ein sehr häufig gebrauchtes Mittel, dass einen die Vergangenheit einholt. Das ist sehr oft so im Thriller. Die Menschen wehren sich, wenn sie von etwas eingeholt werden. Es gibt dann einen Konflikt und den kann man nutzen. Mir geht es darum, die Geschichte so spannend wie möglich zu erzählen. Dazu sind die Mittel des Thrillers sehr brauchbar.“

Zunächst gibt es ja wie im Thriller ein Opfer, dass dann zum Täter wird, also Georges. Und auch keinen Mord, sondern einen Selbstmord.
„Ja, dass sich einer umbringt, um dir etwas zu zeigen, das ist schon der Hammer. Es ist aber kein Thriller, Funny Games ist auch ein Metafilm über das Genre des Thrillers. Auch Das Weiße Band hat Thrillerelemente, weil man auch nicht weiß, was passiert. Das ist der Klebstoff, an dem der Zuschauer kleben bleiben soll. Ich hätte auch nichts dagegen, einen Western zu drehen, wenn ich ein Thema hätte.“

Warum die Medienpräsenz in *Caché*, die vielen Bildschirme, Kameras?
„Das mache ich fast in allen meinen Filmen. Meine Filme sind alle medienkritisch und autoreflexiv, wir sind alle umgeben von Medien. Wenn man in einem Medium arbeitet, denke ich, ist man fast verpflichtet, das Medium in seiner Arbeit zu reflektieren, das hab ich bei Funny Games gemacht, bei Bennys Video. Das hat ja Gründe, dass wir spätestens in der Zeit des Faschismus bemerkt haben, was man mit der scheinbaren Realität der Medien alles anrichten kann an Manipulation. Es heißt nicht, dass es besser geworden ist, es wird genau-

so manipuliert, aber für andere Dinge, die Werbung macht ja nichts anderes. Ich finde, nur das Mainstream-Kino hat diese Erkenntnis mit viel finanziellem Erfolg geleugnet. Die Leute, die sich zumindest etwas Gedanken machen über Kino, können an dieser Erkenntnis nicht vorbeigehen.“

Unterstellen Sie der Mehrheit der Leute, dass sie sich – z.B. in Ihren Filmen – nicht selbst reflektieren können? Oder möchten Sie das einfach nicht weil, sie es gewohnt sind passiv zu rezipieren?

„Das ist keine Frage des Willens. Ich sag Ihnen ein Beispiel: Ich hab lange Zeit in Deutschland gelebt, das ist 20 Jahre her. Ich kam zurück und hab die Fernsehnachrichten angeguckt. Da waren die Schlagzeilen und die waren mit Musik unterlegt, ich war völlig fassungslos. Jemand hat mir dann gesagt, das es das schon länger gab. Heute fällt mir das gar nicht mehr auf, dass es mit Musik zur Unterhaltung aufbereitet wird. Selbst wenn ich es weiß, vergesse ich es natürlich. Wir denken alle wir sind auf der Höhe der täglichen Reflektion im Leben, aber das rauscht vorbei und nach einer gewissen Zeit hat man sich an Dinge, die einen früher empört haben, gewöhnt. Ich kann mich an die ersten Bilder des Jugoslawien-Krieges erinnern, da war man völlig entsetzt. Dann, nachdem das noch ein Jahr war und noch ein Jahr, hat man gedacht, das will ich gar nicht mehr sehen.“

Und wie sehen Sie das heute mit dem Internet?

„Das hat wie alles eine positive und eine negative Seite. Das hat die positive Seite, dass man selber auserwählen kann, Informationen zu kriegen, was ich auch sehr goutiere. Auf der anderen Seite ist die Wahrheit dessen was da drin steht in den Sternen. Sie können gar nicht beurteilen, ob das was da drin steht, der Wahrheit entspricht oder nicht. Wer schreibt da rein? Alle. Der Wahrheitswert dieser Informationen ist sehr relativ, da ist eine große Gefahr. Es ist wie beim Fernsehen, ich sage immer: früher hat der Bergbauer gesagt „mein Tal, mein Berg, das Dorf drumherum, das kenne ich“. Und das kannte er auch wirklich, etwas anders hat er sich nicht eingebildet. Heute sitzt der gleiche Bergbauer im Tal, sitzt vor der Glotze und hält sich für unglaublich informiert. Er weiß aber auch nicht mehr, weil man nur weiß, was man aus persönlicher Erfahrung kennt. Wenn ich etwas über ein medizinisches Phänomen lese, kann ich nur glauben was da steht. Naja, auch wenn ich zum Arzt gehe, kann ich nur glauben, was er mir sagt.“

Sie arbeiten viel mit Plansequenzen. In *Caché* nicht so viel wie z.B. in *Code Unconnu*, aber Sie nutzen gerne diese Form der filmischen Darstellung.

„Auf der eine Seite gibt es die Manipulation. Die Plansequenz manipuliert zumindest die Zeit nicht. Dann gibt es auch praktische Gründe. Wenn man in der Plansequenz drin ist, ist es für die Schauspieler besser, ihre Emotionen zu entwickeln, weil sie nicht immer bei Null anfangen müssen. Und man kann dadurch eine größeren Sog erzeugen. Wenn sie immer dran bleiben an einer Geschichte, ziehen Sie die Leute mehr rein, als wenn sie es mit Schuss-Gegenschuss lösen. Dann ist es auch eine artistische Herausforderung, die es natürlich Spaß macht zu meistern.“

Wie proben Sie die aufwändigen Plansequenzen?

*„Für die erste Szene in *Code Unconnu*, die acht Minuten lang ist, haben wir einen Tag lang die Technik geprobt, am zweiten Statisten und Schauspieler und am dritten Tag haben wir gedreht.“*

Würde Georges sich ohne die Videos mit seiner Vergangenheit auseinandersetzen?

„Kaum. Er hat es offenbar verdrängt. Er würde sonst schneller darauf kommen, worum es geht. Er ist am Anfang genauso geschockt und weiß so viel wie der Zuschauer. Er kommt erst darauf, als er das Video sieht, auf dem sein Elternhaus zu sehen ist. So wirkt es jedenfalls. Das kann jeder wieder für sich entscheiden.“

Sind die Videos handlungsbestimmend?

„Ja, natürlich. Es beginnt erst mit dem Videos die Handlung aufzurollen. Es ist ein auslösendes Moment, wie bei jeder dramatischen Geschichte. So etwas ist immer der Handlungsbeginn. Aber der Handlungsbeginn muss nicht der Filmbeginn sein.“

Sie sind immer sehr gut auf Ihre Drehs vorbereitet. Was entscheiden Sie im Schnitt?

„Nix. Das rauszuschmeißen, was mir misslungen ist. Wenn man so dreht wie ich, dann hat man keine Ausweichmöglichkeiten. Wenn mir wirklich etwas misslingt, habe ich ein Problem. Der Amerikaner kann sich, wenn er mit verschiedenen Perspektiven dreht, immer irgendwie rausschwindeln.“

Und was die Länge der Einstellungen betrifft, steht die genau so schon beim Dreh fest?

„Bei ‘71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls’ gibt es diese berühmte Ping-Pong-Szene, da spielt er 3 1/2 Minuten lang. Das ist eine Feelingfrage, wie lang. Nach 15 Sekunden hat der Zuschauer kapiert, ok, der spielt Ping-Pong gegen eine Maschine. Darum geht es aber nicht. Man muss wissen, was man dem Zuschauer zumuten kann und was ihn in Spannung bringt. Man hat mir gesagt, die Ausstiege aus den Szenen das ist eine Spezialität meiner Filme.“

Sie steigen in einer Szene da aus, wo man sich wünscht, das gleich Schluss wäre. Aber Sie hängen immer noch etwas dran.

„Man muss die Erwartungshaltung immer unterlaufen, das kann man durch Länge. Diese 3 1/2 Minuten, darüber wurde viel geschrieben. Thomas Assheuer hat geschrieben, dass war die gewalttätigste Szene damals in Cannes. Warum? Weil sie so lang dauert, wie sie dauert. Wenn die Szene nur eine Minute dauert, ist es einfach eine zu lange Information. Irgendwann wird man sauer, dann denkt man, der will mich verscheißern. Und wenn man alle diese Dinge durch hat, dann schaut man auf einmal hin.“

Deprimiert es Sie, dass sich nicht alle Zuschauer darauf einlassen wollen?

„Nein. Man kann es nicht allen recht machen. Wer es allen recht machen will, kann es am wenigsten.“

Würden Sie sich wünschen, dass mehr Filmemacher so arbeiten wie Sie?

„Meine Filme sind eine Reaktion auf das Kino wie es ist. Wenn das Kino wie es heute das amerikanische Mainstream-Kino bestimmt, nicht so wäre, wie es ist, würden meine Filme anders aussehen. Es ist eine Protestreaktion wenn Sie so wollen. Es gibt natürlich etliche Regisseure, die das auch tun, die sind mir dann natürlich näher als irgendein Mainstream-Regisseur. Wenn Mainstream-Filme gut gemacht sind, schaue ich sie mir aber auch mit Vergnügen an. Es ist die Frage, was man will mit einem Film. Man kann den Standpunkt vertreten, mit Filmen möglichst viel Geld zu verdienen, das ist ein ehrenhafter Standpunkt. Es ist nur nicht meiner.“

Sie haben ein Remake von *Funny Games* gemacht. Das hat aber nicht funktioniert.

„Nein, das hat gar nicht funktioniert. Für mich war das eine Enttäuschung.“

Der österreichische Film war eigentlich gedacht für ein Mainstream Publikum. Wenn sie z.B. das Haus nehmen, so eins gibt es nirgendwo in Österreich. Bei den Cineasten und Kritikern in Amerika kennen viele Leute den Film, aber nicht beim großen Publikum. Das liegt z.B. an den unbekannten Schauspielern. Dann wurde mir vorgeschlagen das Remake zu machen, aber es war ein Debakel. Auch bei der großen Presse, die haben mir vorgeworfen, den selben Film zu machen. Ich habe zu denen gesagt, Sie haben den ja gesehen, aber das Publikum nicht. Der Film von dem ich gedacht habe, er wird der größte Erfolg, war der kleinste Erfolg. Der Engländer gestern [Haneke hatte am Vortag einem englischen Journalisten ein Interview gegeben (Anm. d. Verf.)] hat etwas Lustiges gesagt, er meinte [zum ersten Funny-Games-Film (Anm. d. Verf.)] das konnte man besser genießen, die österreichische Perversität. Obwohl es ja um die amerikanische Perversität geht! Es gefällt den Amerikanern deshalb besser, wenn es eh weit weg ist. Es war sicher auch ein Teil der Ablehnung, dass die sagen: solche Leute haben wir bei uns nicht, solche Perversen.“

Weil sich Sie sich über das Zurückspulen im Film ärgern?

“Es wird ihnen ja das Vergnügen geraubt bei dem Film. Man wird zuerst in einen Film reingezogen, dann kriegt man einen kalten Guss. Die Leute denken dann was soll das, ich will meine Illusion behalten. Der Gipfel ist dann, wenn die Szene mit dem Mädels [Anna (Susanne Lothar) (Anm. d. Verf.)] zurückgespult wird, da waren die Leute natürlich stinksauer. Das spricht sich schnell herum, dass die Leute sagen, der will uns zeigen, dass wir Arschlöcher sind. Das war der einzige Film, der als Provokation und als Ohrfeige gedacht war. Wer sich über diesen Film aufregt und drin bleibt, den nehme ich nicht ernst. Man kann nicht moralisch empört sein und sich das bis zum Ende anschauen. Die Leute wollen schon das Blut sehen! (lacht)

In *Caché* werden Georges und Anne erst auf Pierrot aufmerksam, als er an dem einen Abend nicht nach Hause kommt.

“Das ist ja so üblich bei Leuten, die viel zu tun haben. Man nimmt ja auch den Partner sehr oft erst wahr, wenn Probleme auftauchen. Mit Kindern ist es genauso, wenn sie funktionieren. Es gibt Gott Sei Dank auch Ausnahmen, dass sich die Eltern rührend und voller Liebe um ihr Kind kümmern. Aber darum geht es ja in dem Film nicht, es geht um eine gewisse Durchkältung“

Als Sie jung waren, haben Sie *Saló* von Pasolini gesehen. Ich habe diesen Film

als ich sehr jung war auch gesehen und möchte das nie wieder! Was hat dieser Film bei Ihnen ausgelöst?

“(lacht) Das möchte ich auch nicht. Der Film hat mich so erschüttert, weil ich zum ersten Mal das Gefühl hatte Gewalt im Kino zu verstehen. Wenn ich mir Actionfilme ansehe wo der Kopf explodiert, ist das so unreal, viele denken da „geil“ und „super“. Bei Pulp Fiction haben in einer Nachmittagsvorstellung die Jugendlichen aufgelacht vor Jaulen, als dem einen der Kopf weggeblasen wird. Die Gewalt wird zum Konsumartikel. Das ist der einzige Film, den ich kenne, der es schafft der Gewalt das zurückzugeben, was sie ist, nämlich unerträglich. Da habe ich kapiert, dass es eine Moral des Zeigens gibt, wie nehme ich der Gewalt den spektakulären Effekt.”

Wie arbeiten sie mit Ihren Schauspielern? Erklären Sie viel?

“Ich halte Schauspieler für intelligente Menschen, die ein Drehbuch lesen können. Ich bin kein Freund von Erklärungen. Ich sage immer, alles was ich zu sagen habe, steht im Drehbuch. Die Schauspieler wollen sich oft eine Meinung bilden über die Figur, dann spielen sie aber nicht die Figur, sondern die Meinung. Wenn es nicht gut ist, dann korrigiere ich, aber das immer über Detailkritik. Manchmal hat jemand die Szene anders gesehen, dann muss man erklären, warum etwas so ist. Bei Caché war es so, dass Juliette gerne diskutiert hat und Daniel genau das Gegenteil ist, Daniels Einstellung war mir sehr angenehm. Ich gehe davon aus, dass der Schauspieler seine Mittel kann. Einem Laien muss man mehr erklären. Auch mit den Kindern in Das weiße Band war es so, dass ich gesagt habe, das hast du doch schon mal erlebt.”

Spielen Kinder, so wie Erwachsene oder SIND Kinder, das was sie spielen sollen?

“Wenn ein Erwachsener einen Löwen spielen soll, dann spielt er in dem Moment einen Löwen, ein Kind ist der Löwe.”

Haben Sie die Kinder für Das Weiße Band lange gesucht?

“Wir haben ein halbes Jahr lang über 7000 Kinder gecastet. Schlussendlich haben wir sie dann gefunden.”

Bei Caché wussten Sie, dass sie mit Daniel Auteil einen Film drehen wollen. Was war der Aufhänger für die Form des Films?

“Caché habe ich ja für ihn geschrieben. Die Grundidee des Films war, das jemand von etwas eingeholt wird, das er als Kind gemacht hat und dann falsch

regiert, dass die eigentliche Schuld nicht in der Kindheit liegt, sondern heute wie er mit der Schuld umgeht. Während ich daran gearbeitet habe, habe ich zufällig eine ARTE Dokumentation über das Massaker in Paris gesehen, Das passte genau zu Daniels Alter, das habe ich dann eingeflochten. Das war ein günstiger Zufall, wenn ich das nicht gewusst hätte, hätte man diese Geschichte auch erzählen können, sie hätte dann nur nicht diese politische Dimension gehabt.”

Wobei Sie ja keine politischen Filme machen.

“Das was man unter politischem Film versteht, interessiert mich gar nicht. Es gibt in bestimmten Situationen wie jetzt im Iran die Berechtigung dazu, da ist es sogar nötig, dass man kämpft mit diesen Mitteln. Aber in unserer Gesellschaft ist es ein bisschen kindisch, lächerlich irgendwelche politischen Kampfpapieren zu schwingen, das gleitet an den Leuten vorbei wie an einem Fisch. “

Warum haben die Videos in *Caché* die selbe Bildqualität wie der eigentliche Film?

“Ich wollte natürlich nicht, dass der Zuschauer sofort erkennt was er sieht. Bei Bennys Video war es ja eindeutig. Wenn ich das bei Caché so gemacht hätte, wäre die Hälfte der Wirkung verpufft. Das Video hat sich auch sehr entwickelt. Wenn Sie heute ein Video mit Ihrem Handy machen, hat das eine unglaubliche Auflösung. Das war damals nicht so, es gab eine konkrete reale Berechtigung für diese Entscheidung. Aber auch eine dramaturgische, wenn der Zuschauer in diese Verwirrung gerät. Z.b bei dem Bild am Anfang, wo die Titel drüber liegen, denkt der Zuschauer sich was ist hier los.”

Ja, an dieser Stelle und auch in der Szene, in der Georges die Literatursendung moderiert, habe ich wie wahrscheinlich alle, die erste Einstellung zunächst für ein Video gehalten.

“So etwas habe ich bei Code Unconnu auch gemacht, bei der Szene auf dem Dach im Swimmingpool. Das tue ich schon gerne, weil das erhellende Irritationen sind.”

Der Zuschauer soll erkennen, dass er sich in etwas Falsches hat reinfallen lassen.

“Ja, in nähere gerne das Misstrauen in den Realitätswert der Medien.”

10 Literaturverzeichnis

André, M. (2011). „Der Anti-Illusionist. Anmerkungen zu Caché“, in: Liptay/F., Koebner/T. (Hrsg.) „Filmkonzepte 21. Michael Haneke“. München: Richard Boorberg Verlag.

Assheuer, T. (2008). „Michael Haneke“, in: Wewerka, A. (Hrsg.). „Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer“. Berlin: Alexander Verlag.

Bordwell, D. (1986). „Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures“, in: Rosen, P. (Hrsg.). „Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader“. New York: Columbia University Press

Brunette, P. (2010). „Michael Haneke“, in: Naremore, J. „Contemporary Film Directors“, Chicago: University of Illinois Press.

Burke, E. (2011) „Wollen, Peter“, in: „Directors in British and Irish Cinema British Film Institute.“ URL: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/472653/> [Stand: 7.07.2011]

Duda, S. (2011). „Interview mit Michael Haneke“. Wien.

Filmportal. (2011). „Biografie Michael Haneke“. Deutsches Filminstitut (Hrsg.). URL: <http://www.filmportal.de> [Stand: 14.06.2011].

film-zeit. (2011). „Michael Haneke – Preise&Auszeichnungen.“ URL: <http://www.film-zeit.de/Person/12714/Michael-Haneke/Preise/> [Stand: 21.05.2011].

Freie Universität Berlin. (2011). „Definition Unzuverlässiger Erzähler“, in: „Literaturtheorien im Netz“. URL: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/eintraege/erzaehler_unzuverl.html [Stand: 01.7.2011].

Freie Universität Berlin. (2011). „Definition extradiegetisch“. in: „Literaturtheorien im Netz“. URL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/eintraege/extradiegesis.html> [Stand: 22.06.2011].

Frey, M. (2010). „A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context“, in: Senses of Cinema. Melbourne: Issue 57.

Ganguly, M. (2011). „Filmgenres- Vom Abenteuer bis Zeichentrick“, in: „Edition.Film - Themenheft Filmanalyse“. Klett: Stuttgart. URL: http://www.klett.de/sixcms/media.php/177/927530_12_15.pdf [15.06.2011].

Kaul, S. (2009). „Bilder aus dem Off. Zu Hanekes Caché“, in: Kaul/S., Palmier/J.-P., Skrandies/T. „Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit -Audiovisualität – Musik.“ Bielefeld: Transcript.

kino-zeit. (2011). „Michael Haneke - Biographie und Filmographie.“ URL: <http://www.kino-zeit.de/biographien/michael-haneke-biographie-und-filmographie> [Stand: 10.06.2011].

Krems, B. (2010). „Meta- (Metaebene, Metadaten, Metasprache, Metakommunikation, Metasteuerung)“, in: Online-Verwaltungslexikon. URL: <http://www.olev.de/m/meta.htm> [Stand: 22.06.2011].

Macallan, H/Plain, A. (2007). „Hidden’s disinherited children.“, in: Senses of Cinema. URL: <http://www.sensesofcinema.com/2007/42/hidden/> [Stand: 26.06.2011], Melbourne: Issue 42.

Metelmann, J. / Scott, L (2010). „Auteurism and the Aesthetics of Irritation. Haneke, von Trier, and Lynch.“, in: „Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Hanekes Cinema.“ Eugene: Wipf and Stock.

Scheffel, M. /Martínez, M. (2009). „Definition Metalepse“, in: „Einführung in die Erzähltheorie“. München: Beck Verlag.

Schönhart, M. (2005). „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes CACHÉ“, in: Wessely, C./ Larcher, G./Grabner, F. (Hrsg). „Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft.“ Marburg: Schüren Verlag.

Schreiber, R. (2006) „Directors in British and Irish Cinema 24 Mal Lüge pro Sekunde“, in: Ray Magazin. URL: <http://www.ray-magazin.at/1205/cache.htm>. [Stand: 13.04.2011]. Wien: Substance Media.

Seeßlen, G. (2005). „Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes“, in: Wessely, C./ Larcher, G./ Grabner, F. (Hrsg). „Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft.“ Marburg: Schüren Verlag.

Shabafrouz, S. (2007). „Videoüberwachung und Medienreflexion in Michael Hanekes Caché“, in: Diplomarbeit. Weimar: Bauhaus-Universität.

UDE, Universität Duisburg-Essen (2011). „Definition Metafiktionalität. URL: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/metafiktional.htm> [Stand: 5.06.2011].

Vassilaros, K. (2011). „Hidden/Caché“ by Michael Haneke“. URL: <http://www.cinemainfo.gr/cinemaenglish/filmsmovies/hiddencachemichaelhaneke/index.html> [Stand: 25.05.2011].

Waugh, P. (1984). „Metafiction. The theory and practice of Self-Conscious Fiction.“ London/New York : Methuen.

Wheatley, C. (2009). „The Last Moralist“, in: Birchall/I., Wheatley/C. (Hrsg). „Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image“, Oxford: Berghahn Books.

Dies. (2009). „Negotiating Modernism: Der Siebente Kontinent, Benny's Video, 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls“, in: Birchall/I., Wheatley/C. (Hrsg). „Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image“, Oxford: Berghahn Books.

Dies. (2009). „Shame and Guilt: Caché“, in: Birchall/I., Wheatley/C. (Hrsg). „Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image“, Oxford: Berghahn Books.

Willamette University. (2011). „Film Vocab“. URL: <http://www.willamette.edu/~rloftus/jfilm/filmvocab.html> [Stand: 29.06.2011].